
СОВРЕМЕННЫЕ
ПОЛЬСКИЕ
ПОЭТЫ
ПЕТРОПОЛИС

СОВРЕМЕННЫЕ ПОЛЬСКИЕ ПОЭТЫ В ОЧЕРКАХ СЕРГЕЯ КУЛАКОВСКОГО И В ПЕРЕВОДАХ

МИХАИЛА ХОРОМАНСКОГО

СОВРЕМЕННЫЕ ПОЛЬСКИЕ ПОЭТЫ

В ОЧЕРКАХ СЕРГЕЯ КУЛАКОВСКОГО

И

В ПЕРЕВОДАХ МИХАИЛА ХОРОМАНСКОГО

„ПЕТРОПОЛИС“ / БЕРЛИН



Buchdruckerei Gebr. Hirschbaum, Berlin SW 68

ПРЕДИСЛОВИЕ

Русский читатель почти совсем незнаком с современной польской литературой. Вот почему мною была задумана информационная книга о современных польских поэтах. Мне удалось привлечь к сотрудничеству молодого поэта Михаила Хороманского, талантливые переводы которого украсили и оживили книгу.

В задачу мою не входило дать общий очерк польской поэзии XX века. Более всего было уделено внимания послевоенным поэтам, отчего из довоенных выбраны только те, которые особенно тесно связаны с творчеством наших дней. Поэты расположены в алфавитном порядке в тех случаях, когда отдел разбит на очерки; давая общую характеристику какой либо группы, такого принципа придерживаться я не мог. Что касается переводов, то пришлось ограничиться сравнительно немногими поэтами. При этом переводчик не был стеснен выбором материала. Необходимо также было сохранить беспристрастие, но, разумеется, многие поэты, еще не сформировавшиеся, многие незрелые группы в книгу войти не могли. Первоначальная мысль моя дать также список сочинений всех вошедших в книгу авторов была оставлена мною с целью не перегружать сборник библиографией; тот, кому эта библиография понадобилась бы, сможет обратиться к польским обзорам современной литературы, появления которых в свет приходится ждать в ближайшем будущем. До сих пор таких обзоров польской поэзии послевоенного периода на польском

языке не было, кроме устаревшей уже книжки Яна Ляма. Это тем более затрудняло мою работу, приходилось впервые разыскивать материал, классифицировать, офармливать. Нельзя рассчитывать поэтому на то, чтобы в этой книге не было пробелов. Авторы будут благодарны за все указания и поправки.

В заключение приятным долгом своим считаю поблагодарить за доброе содействие редактора «Литературных Ведомостей» („Wiadomości Literackie") Мечислава Грыдзевского и тех поэтов, которые мне сообщили необходимые о себе данные. Любезное внимание к этой работе проявили также Яков Мортковид и Мариан Штейнсберг (владелец известной фирмы „Hoezik") не только знатоки книги, но также энергичные издатели современных польских поэтов и прозаиков.

Сергей Кулаковский.

Варшава.
5 июня 1929 года.

«МОЛОДАЯ ПОЛЬША».

Романтизм эпохи Мицкевича, Словацкого, Красинского идеологически получил преемственность во второй половине XIX века. Поколение этой эпохи было синхронистично французскому символистическому направлению, «Молодой Франции», а затем и «Молодой Бельгии» (в России — символизму). Искания и предсмертные мысли XIX века во Франции, пессимизм и усталость проявились в литературе романских и германских народов тогда же, когда в польской литературе снова почувствовался возврат к «мировой скорби». В Польше он имел свои основания. Поколение «Молодой Польши», проникнутое пессимизмом, продолжало народническое и мессианистическое направление эпохи Мицкевича.

Это было время скорбных и тревожных настроений, сомнений в судьбах родного народа, стремлений не терять связи с этим народом.

В то время, как Станислав Пшибышевский или Тадеуш Мицинский искали мистических путей, болея «экзотизмом» в различных формах, а Леопольд Стафф вырабатывал прозрачный язык, Ян Каспрович, Стефан Жеромский, Владислав Реймонт, Станислав Выспянский, Казимир Пшерва-Тетмайер революционизовали литературно-поэтическую речь, возможно приближая ее к народной. Большинство представителей «Молодой Польши» вышли из широких слоев польского народа: Каспрович был сыном крестьянина той деревни, в которой отец Пшибышевского был сельским учителем, Реймонт был сыном мельника, Жеромский происходил из обедневшего дворянства, Стафф—из львов-

ских горожан. Жизнь вошла в литературу и предъявила ей свои требования.

Рука об руку с поэтами и прозаиками шли изобразительные художники. Краски и слова, кожа и металл, дерево и бумага, ткань и камень — равно были материалом для создания новых форм.

Одновременно возрождался интерес к народному искусству.

С 1897 года представители «Молодой Польши» объединились с краковским журналом «Жизнь»; Пшибышевский, писавший до того по-немецки, перешел на польский язык и с 1899 г. стал редактором нового журнала. Из поэтов в 90-х г. г. самым популярным был «импрессионист» Тетмайер, продолжавший в поэзии увлечение Татрами польского романтика второй половины XIX века Адама Асныка.

Пшибышевский в своих статьях так формулировал credo журнала (и группы участников): «Искусство это — отображение того, что вечно, независимо от перемен и случайностей, от времени и пространства, т.-е. отображение сущности — души во всех ее проявлениях независимо от того, хороши или нет эти проявления, безобразны они или прекрасны... Искусство не имеет цели, оно — самоцель, абсолют, так как отображает абсолют — Душу». Разумеется, не все соратники были согласны с такой метафизической формулировкой, в том числе отчасти Выспянский, который ведал, как художник, графической стороной журнала, подымая интерес к внешности книги вообще. Выспянский — художник испытал на себе влияние английских прерафаэлитов (Уильяма Морриза), Тетмайер-поэт — влияние прерафаэлита-поэта Суинберна. Влияние французского и бельгийского импрессионизма и символизма на всех участников группы, а немецкого — на Пшибышевского было очевидно. Так создалась связь между «Молодой Польшей» и западом.

«Жизнь» прекратила свое существование в январе 1900 г. За несколько лет она успела разрушить «полезность» и «реализм» в литературе, но внесла, разу-

меется, «море темноты», как выразился критик Фельдман, отметивший в этой «темноте» кристалльную ясность и холодность интеллектуализма в лирике Стаффа.

После прекращения «Жизни» участники журнала сохранили связь между собою; «Молодая Польша» не замерла как направление.

А в Варшаве сотрудник «Жизни» поэт-символист, блестящий переводчик французских поэтов и знаток русских символистов Пшесмыцкий (псевдоним — Мириам) стал издавать ежемесячник, продержавшийся целое семилетие. Назывался он «Химера». По внешности «Весы» Вал. Брюсова имели с «Химерой» много общего, по содержанию ее можно сравнить и с «Весами», и с «Аполлоном». Впрочем, Мириам избрал направление эстетическое, отмежевывая поэзию от жизни. Этот аристократический характер «Химеры» содействовал ее изолированности; вместо широкой дороги для сильной индивидуальности «Химера» открывала простор эстетическим взглядам на поэзию. Вокруг нее создалась холодность тем более, что для направления, которое в русской поэзии называлось «акмеизмом», время еще не пришло, да и почвы в Польше не было. Но многие поэты «Молодой Польши» принимали участие в «Химере», так что она неотъемлемо связана с этой блестящей эпохой польской поэзии XX века.

Если русский читатель даст себе труд проследить историю развития русской и польской поэзии с 1890 по 1910 г., он придет, несомненно, к выводам, что судьба направлений и групп тут и там имела много общего. Что касается значения для русской литературы «Молодой Польши», то стоит хотя бы вспомнить популярность переводов Пшибышевского в эпоху символизма или Жеромского в последующие затем годы, популярность, имевшую свои глубокие основания.

ЯН КАСПРОВИЧ.

Смерть Яна Каспровича в 1926 году была пережита многочисленными его почитателями как личное горе. Из русских поэтов на это событие горячо отозвался Константин Бальмонт, который затем, в 1928 году, издал свой перевод предпоследнего сборника стихов польского поэта — «Книги убогих» и приготовил к печати перевод последнего его сборника — «Мой мир». Наука в лице Яна Каспровича понесла крупную потерю: это был один из выдающихся профессоров по романской филологии в Польше. Деятельность его как ученого со дня докторага (1904 г.) была связана с львовским университетом, где он был и ректором. Многочисленные статьи и этюды Каспровича неизвестны лишь потому, что заслоняются его переводами и стихами. И, прежде всего, заслуживает Каспрович внимания и славы как переводчик. Трагедии Эсхила и Эврипида, сонеты, поэмы и многие драмы Шекспира, «Фауст» Марло, вообще английские поэты от Чосера до наших дней (1907 г.), английские драматурги (1907 г.), крупные и мелкие вещи Шелли, затем немецкие, французские, скандинавские, итальянские авторы — одной этой громадной работы хватило бы на всю жизнь, она могла бы создать славу поэта сама по себе.

Но переводческая деятельность Каспровича была менее заметной, как и профессура его, благодаря тому, что оригинальная поэзия его, стихи и проза, выявили в нем исключительно крупную творческую личность; творческую не только в смысле формы — стиля в

наивысшем его проявлении, но в смысле идеологическом.

Ст. Пшибышевский назвал Каспровича «сыном земли» и это выражение осталось крылатым словом в польской литературе: в нем существо личности поэта исчерпывающе определено.

Сын крестьянина из Великопольши, Каспрович родился в 1860 году на Куявах, в деревне Шимборе, где отец его друга, Станислава Пшибышевского, был сельским учителем.

Дорогу своей жизни он определил сам. Сперва учение в сельской школе, затем — гимназия в Познани, где его сторонились товарищи в виду слишком демократического его происхождения, далее—университет в Лейпциге и Бреславле, где Каспрович в славянских семинарских занятиях работал над «Небожественной комедией» Красинского и перевел «Ченчи» Шелли. А потом, по возвращении в Польшу, — политическая неблагонадежность за патриотические выступления, пока им не было получено разрешение проживать во Львове.

Все это время было Каспровичем посвящено самообразованию. Переводчиком он заявил себя на студенческой скамье и с тех пор развивал свой талант, особенно полюбив английскую литературу. Период переводного творчества расцветает особенно между 1900 и 1908-9 годами, когда издается большинство переводов. Это было прекрасной школой для стихотворца, и работа поэта над Шелли, например, не замедлила сказаться на форме стиха: Каспрович в совершенстве усвоил стих своего английского учителя. Его излюбленной формой было видоизменение стиха Шелли (кстати сказать, сильно повлиявшего и на К. Д. Бальмонта). Польский поэт, выработав язык, предпочитает так-называемый «вольный стих» с рифмовкой несистематической, отчего белые стихи чередуются с рифмованными. Создается ритмическое разнообразие, что при силлабической системе переходит в ритмическую прозу. Эта форма была для Каспро-

вича тем более выгодной, что позволяла не связывать себя рамками и давала простор его пафосу. «Высокая речь» его вытекала из настроений поэта и его эпохи. Она была проявлением романтической духовной жизни польского общества, в котором были живы идеи мессианизма народа и страны, расцветшие в эпоху Мицкевича.

Группа «Молодой Польши», одним из столпов которой был Каспрович, являлась в некотором роде наследницей эпохи романтизма.

Выспянский, Тетмайер, Пшибышевский, Рыдель, Жеромский, Мицинский, Реймонт, Каспрович, не принадлежа к одной и той же литературной школе, идеологически были близки между собой. Основой переживания были чувство и вера, страдание за настоящее в поисках осмысления действительности. Мистическое переживание действительности и стремление к подвигу мученичества, реализовавшееся в облике Прометея, — вот что было основой поэтического творчества и создало тоску о подвиге и борьбу между добром и злом. Для Каспровича потому так много очарования имели трагедии неизбежности Эсхила и пессимнстическое творчество Шелли, создавшего своего «Прометея».

Первый сборник лирики Каспровича вышел под невыразительным заглавием «Стихи» (1889 г.). Вторая книга его — «С крестьянской полосы» (1891 г.) посвящена крестьянскому быту, но не «сверху вниз», а «снизу вверх».

Реализм господствует в рассказах Каспровича и в его драмах: «Бунт Наперского» (1899 г.) (из истории крестьянских восстаний XVII века; на ту же тему есть драматический отрывок у Тетмайера), «Сказка Ивановой Ночи» (1900 г.) и др.

От реализма Каспрович легко перешел к современности, к гражданским мотивам. Но эта полоса в творчестве его длилась недолго. Сборники стихов „Anima lachrimans“ (1894 г.) и «Куст дикой розы» (1898 г.) полны примерами того, как поэт преодолевает реализм — темы народные и гражданские — и перехо-

дит к символизму. Путь этот, намеченный и проложенный польским романтизмом, был ясен: христианская мистика, завет «люби ближнего, как самого себя». В Касповиче вырабатывалось идеалистическое мировоззрение одновременно с увлечением стихом Шелли.

Это становится уже вполне ясным из мистической поэмы «Христос», в которой отразилось и увлечение поэта Ренаном (1891 г.), из сборника „Anima lachrimans" (1894 г.).

Начинается второй период деятельности Каспровича — период крупных символических поэм (в русском переводе Вл. Ленского появились некоторые из них в 1908 году). Книги: «Любовь» (1895 г., вошедшая, как часть, в сборник 1922 г. «Книга любви»), «На взгорьи смерти» (1898 г.), «Гимны» (два цикла — «Погибающему миру» 1902 г. и „Salve Regina" 1907 г.). Открывается новое мировоззрение Каспровича, символическое.

Мир движется любовью. Ею одинаково живы Христос и Ева (скорее — Лилит). На земле это — живительная сила, которая стоит выше человеческой воли и разумения (срв. Жеромского), приносит и счастье благословенное, и гибель. Вся природа живет в любви, таинственной жертве, космической силе, которой движется все в мире. Согласовать любовь с жизнью можно только в гармонии с природой. Эстетический момент не преобладает в этом случае. Можно даже сказать, своеобразно-натуралистическая трактовка темы несколько разочаровывает читателя.

В сборнике «Любовь» впервые сказывается творческая мощь Каспровича, которая создала ему славу как автору «Гимнов». Это — цикл поэм с эпиграфами из Данте и др. о тайнах любви и смерти. Особый отдел «С гор» посвящен
Каспровича с Тетмайером. Форма стиха устанавливается на-ново: от 5 до 12 слогов в произвольном расположении количества этих слогов и в свободном чередовании рифм.

Пессимизм в духе Шелли и Россети сменяется радостью тогда, когда поэт находит силу жизни в природе.

Эротика поэта — мистицизм, в котором сочетается почти вещественное понимание Божества (Христа) с эллинским пантеистическим мировоззрением.

Драматическая поэма «На взгорье смерти» горит Люциферовым огнем, который таит в себе полноту земной страсти. Но страсть это—мистическая тоска по слиянию с Божественным началом, будь то Люцифер или Христос. И Каспрович заставляет говорить на языке богов Еву - Лилит в „Dies irae", Саломею, которую хаос влечет к Иоанну Крестителю («Саломея») Марию Египетскую, полную неведомой тоски («Мария Египетская», написанная в форме средневековой поэмы-драмы).

В „Dies irae" поэт не по-ренановски, а мистически понимает Христа. Это поэма о пире страсти-страдания вселенной, один монолог, прерываемый возгласами „Kyrie eleison", что создает ускоренный темп отдельных частей.

Быть может, эта реализация страданий, страсти. смерти пришла к поэту издалека, еще от средневековых мистиков. Человек остается среди бездн сокрушенных миров, на гибель которых явилась глава Спаса, открывшего в смерти вечную жизнь. Так, Саломея (в другой поэме Каспровича) провидит страсть и в смерти: «Как твои очи по смерти сверкают», говорит она главе Предтечи. Это страдание наполняет все существо поэта.

«Моя песнь вечерняя» вносит примирительный тон в душу читателя, но за тишиной слышится буря, «неистовствует земля, а небо мстит ей за это безумие». Пессимизм находит себе оправдание только в Эросе, который властвует над Хаосом.

Страсть-страдание Каспровича убеждает нас в подлинности его переживаний, пафос в «Гимнах» доходит до библейской простоты.

Каспрович умеет не только страдать, он умеет смеяться, порою остроумно, иногда — зло. Странное впечатление производит книга поэта «О героическом коне и о рушащемся доме» (1906 г.). Вихрь сомнений смел в душе Каспровича многое, чем он жил, и так появился скептический юмор: героический конь — воплощение смешных сторон героического вообще, рушащийся дом — характеристика творчества автора. Книге этой родственна трагикомедия «Мархолт» (1917—20 г. г.), причем жизнь легендарного героя средневековых сказаний Морольфа символически представляет жизнь самого поэта. По счастью, такие самосатирические настроения не ломали в душе Каспровича природной силы духа, равновесия и ясности.

Именно, в третий и последний период творчества поэт нашел самую простую форму для выражения глубочайших своих переживаний. Он отмежевался от мира, создал свой мир перед ликом Татр. Народнопесенный характер носят стихотворения в сборнике «Баллады о подсолнечнике» (1908 г.). Пафос уже пережит, как пережит скептицизм и крайний индивидуализм. Каспрович почувствовал в своей душе силу, связующую его со всем человечеством. Таково основное настроение и сборника стихов «Мгновения» (1911 г.).

Всю жизнь оставался Каспрович верным «сыном земли» (не эллинской-ли Геи?).

Самая замечательная книга лирики его посвящена этой любви к земле; это — «Книга ўбогих» (1916 г.) или «смиренных», как перевел Бальмонт. «Стихи, заключенные в Книге убогих, сложились пред ликом Татр, на ежедневных странствиях в одиночестве по полю». Так пишет Каспрович в коротком предисловии к этой исповеди взыскательного к себе художника, преодолевшего эпоху бури и натиска в своем творчестве и нашедшего простоту, тайну которой знал Тютчев и которая была единою целью русских поэтов-акмеистов (1910—1925 г. г.) и французов последнего пятилетия.

2

Каспрович открыл в себе эту простоту для других. Для себя он ее не открывал никогда: классическая красота жила в душе его одновременно с романтической силой.

Рифмы просты, правильно чередуются. Темы: природа и человек перед ликом ее, Польша — страна свободного народа, который свободу свою добудет в страдании.

И восторг перед праздником огня небесного, перед расцветающим закатом, который не «бредом предзакатных марев» Брюсова возносит последний луч, но просто, как день в природе, уносит за собой воспоминанье.

Примитивизм — это самая отличительная черта в творчестве Касровича тех лет войны.

Драма «Сита» (1917 г.) по форме очень проста, по содержанию глубока: искупление и спасение мира любовью. В последнем сборнике лирики «Мой мир» (1916 г.) Каспрович собрал, как бы, второй цикл «Книги убогих». Подражания цыганским песням чередуются с прекрасными образцами строгой лирики. На грани бытия поэт создает в тайных мечтах свой мир. В контрасте наивной простоты речи с глубиной настроения заключается очарование «Моего мира» так же как и «Книга убогих». Любовь единила мир природы и поэта, который все возвращался к своим Татрам. На Харенде в Закопаном был у него свой уголок, где наедине с самим собой, среди любимых им книг писал он свои последние стихотворения. Там, «перед ликом Татр» и скончался он, оставшись до конца жизни верным «сыном земли».

ЯН КАСПРОВИЧ.

Сумасшедший.

Сумасшедший, старый, слабый...
Примеряет чепчик бабы;
Подымая смех и речи,
Взял мешок с песком на плечи.

Вот идет кривой тропинкой,
Подпираясь хворостинкой.
Хворостинка все кривится,
Как подпорка не годится.

Мнут и мох, и тернье ноги,
Строит мост, кладет дороги —
Гей, широко, гей, далеко
У Морского, где-то, Ока.*)

Вот глазеет пред собою
Да на небо голубое
И дивится — что за чудо! —
Коль увидит там верблюда.

На распутьях же бараны
Подымают вихрь туманный.

*) Морское Око — озеро.

Громоздятся в небе тучи,
Словно белый храм летучий.

День плохой, пропащий, тяжкий:
То собака — хвать за ляжки,
То мальчишка, тихо, глухо,
Вдруг коленкой — прямо в брюхо.

— «Мальчик нежный, милый мальчик,
Жизни мне моей все жальче,
Из головушки ведь снова —
Видишь — мир родится новый».

Так горюет и рыдает,
И все дальше он шагает;
Но потом среди дороги
Взбунтовались его ноги.

Потеряв уже все силы,
На камнях присел унылый.
— «Сколько здесь землицы черной!» —
И песку рассыпал зерна.

«Чудо-юдо. Чудо — всюду.
Хлеб взойдет — сбирать я буду.
Не обидел Бог отвагой:
Все потрафлю, я — Мисяга.»*)

«Каждый знает я — не робкий,
Хоть и не хватает клепки.
Говорят об этом дуры
Да в деревне балагуры.»

*) Мисяга — имя собственное сумасшедшего в Поронине.

Где для души покой найти мне?
Душе бессонной места нет.
Вот лиственник, утратив зелень,
В огонь и золото одет.

Под вербами — увядших листьев
Лежит заброшенный наряд;
С верхушек озаренных листья
Там друг за дружкою скользят.

Скользят так тихо, что хоть с жизнью
И разлучаются опять,
Но смерти в шелесте чуть слышном
Почти никак не угадать.

Минут последних ожидая,
Темнеет бронзой кленов строй —
Поверишь-ли, что в битве общей
Бывает смелость роковой?

Поверишь-ли, мой брат, что эта
Толпа пылающих берез
Полна предчувствий, что навеял
В смертельном ужасе мороз?

Вот что-то близится сторонкой,
Необычайный виден свет.
То лиственник, утратив зелень,
В огонь и золото одет.

Пойдем же, брат, все дальше, дальше —
Тебя не утомляет путь?
Мы, опершись об те перила,
Тут сможем вместе отдохнуть.

Давно их человек построил
С тобою схожий, тих и прост.
Вот высятся над мостом, видишь,
И, видишь, жалок этот мост.

Он, что ни шаг, скрипит, шатаясь,
Но мы решимся, перейдем?
Иначе бездна нас не впустит,
Сокрывшись в дыме голубом.

Ужель со страхом мы вернемся?
Ведь карта бита. И, поди,
Уж лето за спиной осталось,
И только осень впереди.

Красна, смертельна — улыбнулась
И ластится; она иль нет?
То лиственник, утратив зелень,
В огонь и золото одет.

Бежит поток руслом глубоким
Между гранитных вечных стен,
И синь белеющая неба
Белит мельканье мутных пен.

Он обуздал свой бег старинный,
Теперь вдоль вражьих берегов
Плывет и сам едва бормочет,
И убежать едва-ль готов.

Расселись ольхи на обрывах,
Вкруг умирающей реки,
И блестки на стволах лиловых
Изменчивы и далеки.

Ползучей веткою растенье,
Взбираясь по скале крутой,
Ползет, не в силах удержаться...
Конец печальный и пустой.

Упав — сгниет... Вот и лекарство.
Душе бессонной места нет.
Уж лиственник, утратив зелень,
В огонь и золото одет.

Настурции.

Цветы настурции, густые,
Неугасающие раны,
Венком кровавым окружают
Наш домик деревянный.

Горят, как золотые солнца,
Пылают пурпуром под крышей,
То долу клонятся, свисая,
То вверх ползут все выше.

Везде, вкруг нашего балкона,
Из ящиков сосновых, черных
Цветы головки выставляют,
Гурьбой зевак озорных.

Подносят желтенькие клювы
И вот щебечут говорливо
Из деревянных гнезд, как птицы,
Кружащие над нивой.

Но нет, зачем искать им нивы —
Щебечут сами умиленно,
Как ласточки, что в дружбе с ними
Летают вкруг балкона.

Цветов, людей и птиц уделы
Переплелись между собою.
Судьба их вяжет, и не дремлет
Господь над их судьбою.

Что-ж это наверху случилось?
Как зашумело в гнездах что-то!
Ужель соскучились? ужели
Все ждут — пождут отлета?

Или хотят, навес покинув,
Настурции покинуть вскоре?
О, как без них нам будет грустно!
О, горе нам! О, горе!

О, как поблекнут и завянут,
И как, поблекнув, станут краше!
О, как погаснувшие вовсе
Сердца затихнут наши!

Но, слава Богу, по сю пору
Они горят огнем багряным,
Хоть тот огонь и будет только
Надеждой и обманом.

Любимые цветы, горите-ж,
До-тла, до-тла сгорайте ныне,
И пусть никто из вас не спросит
О злой своей судьбине.

Кипящие цветы, горите!
Гасите собственное пламя,
Не думайте и не заботьтесь,
Что завтра будет с вами.

Присядь на камне. (Оторвался
Он от предвечных скал).
И, под предвечный шум потока,
Беседуй с Богом.

Я знаю: тайн Его не разгадаешь,
Но ты услышишь издалека
Тот тайны полный вздох,
Которым Он, Господь великий, милосердный,
Сопутствует тебе в твоей судьбе.

И, вслушавшись в предвечный шум
Потока, мчащегося с дальних,
Вне мира скрытых гор,
О завтрашнем не беспокойся дне, —
Ведь нить его сучит
На невидимке-самопрялке
Бог.

И, если ты — сын света,
То будут светом будущие дни,
А, если плакала земля
Под тяжким бременем туманов
В час твоего рожденья,
То ты в себе не сыщешь силы,

Чтоб из погасших звезд
Возжечь лампаду для своих путей.

Не совершай поступков и не пробуй
Бороться тщетно.
Ведь крик и гнев — друзья
Людских взнесенных рук,
Грозящих суетно тому, что завтра
Должно свершиться.

Твонм поступком
Да будет: сесть на камень,
Что оторвался от предвечных скал,
И, под предвечный шум потока,
Вести беседу с Богом,

И людям гневным и крикливым
Веленья вечности нести,
Исполненные дальних, тайных вздохов,
Которыми великий, милосердный Бог
Сопутствует их судьбам.

Шая Айзеншток.

Лес ревет, воет ветр,
«А шварц юр» пришел на свет.
Черный год, страшный рок.
Умер Шая Айзеншток.

Лет десять, может, просидел он
На Новотарской у заставы
И, ожидая Божья чуда,
Сбирал деньгу рукой костлявой.

Лес ревет, воет ветр,
«А шварц юр» пришел на свет.
Черный год, страшный рок.
Умер Шая Айзеншток.

Быть может, бремя тяжких будней
С него спадет и канет мимо,
И Бог позволит помолиться
У белых стен Ерусалима.

Жена спечет ему лепешек,
И соберется понемногу,
Три пачки взяв с собой махорки,
Он в долгожданную дорогу.

Господь благословит работу,
Простит грехи в дороге дальней
И разрешит в Ерусалиме
Ему поесть мацы пасхальной.

Но перед этим («Боже правый,
Скрыть правду от Тебя не нам уж.»)
Хорошенькую дочку Клару
За адвоката выдаст замуж.

Там будет пир-горой, не свадьба.
Уж вьются щуки и селедки,
Тарелки в воздухе летают
Во время свадебной чечетки.

Ну, а потом (ах, что поделать!)
Часы приходят роковые
Никто не спрячется от смерти
Ни старики, ни молодые.

Отца седого похоронит
На Новотарском он кладбище,
И песню: «Авену Малькену»
Споет и жалобный, и нищий.

Потом же, ах, потом, потом же —
О, Новотарская рогатка,
Твой Вавилонский плен проклятый
Покинуть Шае будет сладко.

Но, наконец, о, слава Богу,
Большую повстречал удачу:
Из ясеня купил тележку,
На ярмарке купил он клячу.

С тех пор по деревням он ездит,
О каждой помнит деревушке,
Все покупает, все годится:
Бараны, гуси и телушки.

Давно уж солнце закатилось,
Когда домой он приезжает,
И о своем Ерусалиме
Без краю, без конца мечтает.

И продает телят, барашков,
Кошачьи шкурки — а порою,
Как радугу, на небе видит
Ерусалим перед собою.

О, нынче скоро соберется,
Лишь вскроется весной дорога,
Но перед тем сынишка Есек
Пусть подрастет еще немного.

Ему он кабачок поставит —
Вот и конец земным заботам.
Иль, может, в Кракове построит
Ему рундук с большим наметом.

Потом же, ах, потом, потом же
(Благословенно Божье имя!)
Омоется в святой купели
Уже в самом Ерусалиме.

Тогда, прощай, на веки-вечны,
О, Новотарская рогатка,
Твой Вавилонский плен проклятый
Покинуть Шае будет сладко.

Черный год. Страшный рок.
Лес ревет, воет ветр.
Умер Шая Айзеншток.
«А шварц юр» пришел на свет.

ТАДЕУШ МИЦИНСКИЙ.

Сын Лодзинского промышленника, Тадеуш Мицинский родился в Лодзи в 1873 году. Его «учебные годы» (если придавать этим словам тот широкий смысл, который придал им Гете) тянулись довольно долго. Примкнув в Кракове к группе «Молодая Польша», он самостоятельно, отдельной книгой выступил в литературе только в 1902 году Это был сборник стихов «В сумраке звезд».

Русский читатель может вспомнить о «Звездных песнях» Н. Морозова. Но ничего общего с «астрономическими реляциями» стихи Мицинского не имеют. Как и впоследствии рассеянные по журналам стихотворения (между прочим, в журнале «Жизнь», органе «Молодой Польши»), «В сумраке звезд» это — «исповедание веры» европейского буддиста. Путь, пройденный Мицинским в поисках нового миросозерцания, очень сложен. Эта сложность становится еще менее доступной, если одновременно со стихами прочесть сборник его новелл «Чернолесские дубы», написанных в манере, близкой реализму К. Тетмайера; в новеллах этих все просто, ясно, но, повидимому, реализм совершенно был чужд Мицинскому, который, заставляя себя мыслить так, как все люди, становится безпомощным и безцветным. Подлинный Мицинский — свыше вдохновенный пророк, точно сошел с иллюстрации Врубеля к стихотворению Пушкина. Да и весь облик Мицинского-поэта совершенно Врубелевский. Быть-может, обоим были доступны те же ви-

дения; только одному — в линиях и красках, другому — в ритмической речи.

Проникновенность и прозорливость поражают в Мицинском прежде всего. Речь его производит впечатление странной бессвязности (порою — беспомощности). Происходит это, несомненно, оттого, что материализация в слове музыкальных образов, ему открывающихся, мучительно-трудна. Для лирики Мицинского нет слов, это скорее иллюстрация к никогда не написанным музыкальным симфониям. Точно такое же впечатленче, как «В сумраке звезд», производит поэма А. Скрябина (напечатанная десять лет назад), если читать ее, забывая о его музыке. Кстати, и Мицинский, и Скрябин — необуддисты и теософы — по своему миросозерцанию близки друг другу. Самые отделы сборника уже говорят за себя: «Низвергнутые с небес», «Полярные ночи», «Уже рассвет», „In loco tormentorum“, «Среди рая», «Залив радуг», «Белые розы крови»... Не строение стиха, его мелодика, рифмы интересуют поэта: все его стремление направлено к тому, чтобы найти словесные образы для символов. Мистические пути Будды и Христа, Мицкевича и Словацкого, испанских и средневековых латинских поэтов играют для Мицинского роль «упражнения» (греческого «аскесиса») в достижении самопознания души. В нем (и — значит — в его поэзии) борятся Будда и Ваал, Сфинкс и Христос, и этой борьбой насыщено все его творчество. Он становится рабом своих видений, как шаман — заклинаний.

Теоретические статьи Мицинского («К истокам польской души» 1906 г., «В сумраках золотого дворца» 1907 г., «Новая жизнь» 1907 г., «Борьба за Христа» 1911 г.) тоже ничего не объяснят нам, так как тут он намечает пути совершенствования души. «Забыли (говорит поэт), что в Душе заключена возможность создания своего Огня и своего Моря». В этом утверждении заключена тайна ирреализма Мицинского: душа человека строит свой надзвездный мир.

Но поэт коварен, он отравлен мыслью, «своим темным ядом». Так в его душе Сфинкс борется с Христом.

Пониманию творчества Мицинского препятствует еще и то, что многие рукописи его не опубликованы. Он вообще долго не издавал написанное, точно оберегая ревниво от непонятливых читателей. И был прав: из писателей «Молодой Польши» он менее всего известен. До сих пор известны три его больших поэмы в прозе: «Нетота» (1904 г., изд. в 1910 г.), «Ксендз Фауст» (1909 г., изд. в 1913 г.) и «Вита» (изд. посм. 1926 г.). Названы эти книги «повестями», но повествовательного в них решительно ничего нет. Прежде всего, для Мицинского не существует времени и пространства; в своих видениях он уходит так далеко от земных понятий, что душа его проносится чрез звездные пространства в биллионах лет, говорит на звездном языке. Поэтому неудивительно, что для него у подножия Татр плещется море(«Нетота»), что Екатерина II оказывается у него современницей Стеньки Разина («Вита»), что священник и мудрец, искатель истины Ксендз Фауст, живет вне земных пределов, вне земного быта, переживая смерть и просветление («Ксендз Фауст»). Земные понятия — дело второстепенное для поэта. И не все-ли равно, как живут люди, когда главное это — чем живут они? И вот, в самом замечательном произведении своем — «Вита» поэт совершенно не заботится о том, чтобы верно следовать описанию исторического события — съезда в Канебе XVIII в. Событие это — лишь предлог, толчок извне. Место действия — Украина — ничего общего с подлинной Украиной не имеет, как Иерусалим в поэме Торквато Тассо — с подлинным («Освобожденный Иерусалим»). Вита — польская Жанна д' Арк, князь Юзеф Понятовский — Дюнуа. Вспоминается рядом с Тассо—Шиллер, тем более, что идея свободы, освобождения — одна и та же. Но все несообразности отпадают, если забыть о содержании, о развитии сюжета, так как в поэмах Мицинского самое

убедительное — образность. Многие эпизоды из «Виты», например, выигрывают в ценности, будучи оторваны от целого; так, скажем, очаровательно истолкование импрессионистического значения напитков в связи с чтением книг. Обстановочность и драматизация характерны для Мицинского. В этом направлении фантазия поэта развернулась во всю ширину в драме «Базилисса Теофану» (1909 г.), где арабская и византийская культуры дали возможность воспроизведения фантастических событий со всей восточной декоративностью в то время, как драма построена на характерной для Мицинского теме: женщина гениальной души стремится к незримому земными очами солнцу.

При этом надо оговориться: обстановочность, пышность образов никогда не приводит Мицинского к эстетизму. Он, с детства прислушивавшийся к могучему ходу машин, воспевал современную индустриализацию жизни, понял красоту вращающегося вала и гудящего нетерпеливо мотора.

Современное странным образом уживалось в нем с ирреализмом. Эти черты творчества поэта всего ярче преломились в трагедии «Князь Потемкин» (1906 г.). Напрасно искать здесь черт символизма Андреева, Метерлинка, Пшибышевского. Пожалуй, есть отдаленное сродство с драмами Ст. Выспянского, но все тут неотъемлемо-свое. «Потемкину» в искусстве и литературе за последние годы, вообще говоря, повезло: в кино сфильмовали замечательную картину на эту тему, Бор. Пастернак издал прекрасную поэму «Лейтенант Шмидт». Несуществующий, увы, теперь варшавский театр имени Богуславского, самый передовой театр Польши, поставил несколько лет назад под режиссурой Леона Шиллера и при участии литератора Виляма Гожицы «Потемкина» Мицинского. Гожица написал впоследствии блестящую статью об этой постановке, выясняя потаенный мистический смысл драмы. Замысел — грандиозен. «Потемкин» становится кораблем-символом. Основываясь на описании собы-

тий, Мицинский создал коллективную трагедию; коллектив этот — не только весь экипаж корабля, он — человечество в целом. Действие развивается в машинном отделении, где бьется сердце корабля, и восходит все выше, заканчиваясь на верхушке мачты, с которой бросается мистик-матрос Митиенко; затем действие переходит в мистическое пространство и заканчивается на символической скале.

Из стихийного матросского движения Мицинский выделяет двух лейтенантов — друзей Тона и Шмидта, «лед» и «пламень». Первый — индивидуалист, отмежевывающийся от толпы, за что и гибнет (от руки матроса Митиенко). Второй — пламенный вождь, бросающийся впереди стихии и гибнущий от Зла, которое захватывает его. Все рушится кругом, и Неизвестный становится у руля этого грандиозного Пьяного Корабля, который находится во власти необузданной стихии и идет на гибель — ко дну. А Шмидт вне времени и пространства один на скале (не реминисценция ли образа Наполеона на Св. Елене?) ведет беседу с духом Тона, который, после крушения надежд на свободу, указывает на единственный путь освобождения: только когда бог-младенец (новый царевич Сиддарта-Будда?) откроется в истине для каждого человека, все человечество, заблудившийся во мраке Черного Моря Корабль, вернется в гавань. «Потемкин» не нашел пути в страну свободы.

Ни в одном другом произведении система миросозерцания Мицинского не была выражена так стройно и ясно.

Искатель истины, поэт-пророк он сознательно совершил «исход к востоку», в стихийности и в грозе провидел откровение. Но эта гроза сожгла его самого: в 1919 году перед возвращением в Польшу он погиб в западной России, погиб бессмысленно в одной из стихийных вспышек крестьянского движения.

ТАДЕУШ МИЦИНСКИЙ.

В твоих глазах — предательские тени,
Гниющее болото ненюфаров,
Круговращенье бешеных пожаров,
Извивы кровожадных змей — растений.

Иль снится мне, — что это тени башен,
Святыни проклятой, где духи с воем
Ломятся в медный гроб пред аналоем,
А в ризах поп лежит и мертв, и страшен.

И так изменчив смысл твоих вещаний,
Что грозные кинжалом вырву очи.
Пусть их в свое чело оправит Зодчий,
Чтоб мнилось: Гидра встала, как и ране.
И сглазят пусть морозный звездный мрак,
Беззвучно слезы лья: тик-так, тик-так.

*

К земле прикован тяжкими цепями,
Мой дух свисает в пропастный Аид;
Лишь дрогнет он звенящими крылами,
Уж эхо, словно колокол, гремит.

У ног моих горит звезда все та же,
(Ей в давность сердца посылал любовь).
Ангеловидностью златых витражей
Она мою высасывала кровь.

И вновь плывет роса в надзвездном строе,
Как поцелуи смертоносных зорь —
Ох, ты душа, — ох, небо ты родное,
Зажги в морях огонь н с ним заспорь.

Я солнца не хочу, осиротелый,
С зловещим криком над кошмарным сном,
Как божество могил, вскормил я тело
Амброзией и львиным молоком.

Орган играет Реквием печали,
Про смерть кентавров мне поет орган,
Как Дамаянти плачет все о Нале,
Так дождь и град, н бури, и туман
Во мне предвечны, — что слеза в опале.

Ама.

Моя голубоокая тигрица,
Раскинувшись на ложе драгоценном,
Прикрыта шелком кашемирным — спит.
Лепечут ручейки средь араукарий.
Я повелел, чтоб в мраморную залу
Впустили льва громадного с Атласа.
Он вполз бесшумно — лишь в зрачках зарницы —
И обошел меня вокруг, не удостоив взглядом.
Я дверь замкнул тяжелой цепью,
И с возвышенья я смотрю
Средь пурпурно-златисто-синих арабесок.
Очнулась Ама,
Хвостом огнистым выражая радость,
Лениво, словно одалиска,
Навстречу льву пустыни вышла.
Но он, охвачен хищной жаждой,
Обрушился,
Как оборвавшаяся вдруг скала.
Сплелись —
Четыре лапы вскинул в воздух
— Под животом мелькнула черная пещера.
Как молния рванулась Ама — в пасти
Неся клубок лиловых змей —
— Внутренности льва.
С дырой зияющей шатался
И яму крови обходил, кончаясь, лев.

Как на прогулках вечером у моря,
Нетронутая львом, к руке моей,
Ласкаясь, прижималась Ама.
И только с вящей леностью
Ложилася у ног моих
И встать была уже не в силах.
Страдальчески смотрела на меня
Загадочным огнем,
А в голубых глазах ее темнело,
Гасло море.

Лиловым сном в истоме мая,
Лишь травы зацветут,
На дне глубоком спит, мечтая,
В жерле вулкана — пруд.

Уж сердце духов славит Бога,
Уж пенье пронеслось,
Как ангел — горделиво-строго
Сквозь плесень давних слез.

Я здесь мечтал бы ночью звездной
— На лбу — твоя рука,
Упал бы здесь зарей морозной,
Сверкнув издалека.

Но я отдал тебе без злобы
И Ангелов, и Рай,
А сам сошел в свои трущобы,
В ночной и зимний край.

Минотавр.

Странный приснился мне сон: что стоим на
коленях мы двое,
В церковном тумане, меж лип, —
Алтарь в вышине серебрится,
И сыплется цвет, как архангелов лица, —
И рой золотистый звенит у налоя.

И так на коленях мы плакали двое,
И губы заклеены наши слезами,
И света уж не было больше пред нами,
И было лишь сердце Твое пресвятое.

Над рощами,
Там, где кровавились зори,
Послышался шум.
Бряцанью доспехов и звукам гобоя,
Волненью взметнувшихся к месяцу взморий,
Упав на колени, внимали мы двое.

Затем, мою руку подняв,
С горящим лицом Ариадны,
Ввела ты меня в гробовые покои —
Там Властный гудел, там гудел Безотрадный,
Копытом сердца раздавив нам обоим.

По кованой бронзе ночной змеевицы,
Сквозь заросли маков и чащу алоэ,
Тела золотил нам огонь краснолицый.
— То месяц —

И с ним распрощались мы двое.
Тогда, на прощанье, в колонном я зале
Взглянул в Твои очи — не дно-ли морск
Меня же в могиле землей покрывали,
И ветер сердца погасил нам обоим.
И только мое пламенело и рдело,
В пучинах забытое, сердце больное...
Озера подернуты дымкою белой,
И горы теснятся в дымящемся строе.
И мчал меня ветер в скалистые гроты,
Где в масках злаченых цари и герои;
Сквозь своды я вижу созвездий полеты,
И вижу глаза, а в глазах — Огневое.
Исполнен их взор сумасшедшего страха,
Там ветер и злоба — в надорванном вое..
И меч свой вонзил я с размаху,
И вскрикнула медная грудь,
И кровью Его причастились
— Мы двое.

Я вывел всех духов из пропастей мрак
Приняв их мученья в томительном зн
И вот умираю теперь по приказу
Я звезд Зодиака,
Чтоб наших сердец разгорелось
Страдание вдвое.

Над берегом тусклым брожу Ахерона,
Там, где из трещин
Кровавою лавой хлещет Былое,
Для звезд сочиняю я гимн,
Как песнь колокольного звона,
Трезвонит же в колокол — Смерть.
И снова нас двое:
Я
И Смерть.

ЛЕОПОЛЬД СТАФФ.

Если вы спросите любого «Скамандрита», у кого он учился технике стиха, вы услышите имя Леопольда Стаффа, которое является, таким образом, звеном, связующим предвоенную «Молодую Польшу» с послевоенной, бурно хлынувшей в польскую поэзию, молодежью. Это и немудрено: ни у кого из польских поэтов предвоенного периода не найдете вы такой чистоты формы, такой полновесности языка. Слова в поэтической речи Стаффа падают как осенью налившиеся полновесные золотые плоды. Чеканным золотом звучит и блестит его стих.

Когда сознаешь, какую роль сыграло творчество Стаффа в польской поэзии, начиная с 1918 года, когда его искусство предстанет во всем его целом, невольно напрашивается сравнение с Валерием Брюсовым периода «Риму и Миру» и «Венка». Для чтения того и другого лучшей обстановкой была бы панорама Рима, например, от набережной Тибра к замку св. Ангела или развалины Форума. Героической медью звучат голоса обоих поэтов, дороги которых ни в жизни — ни в поэзии не скрещивались.

Вопрос о том, как сложилось творчество Стаффа, неразрешим по существу. В 1901 году явился он совершенно зрелым, законченным поэтом во всеоружии своей техники. Таким же остался он до конца.

Так часто повторялись прекрасные слова Пушкина: «Ты — царь, живи один».

Но, несмотря на истертость, нельзя их не повторить именно применительно к этому поэту-отшельнику. Малоречив Стафф, как поэт, — необычайно. Можно было бы обвинять его даже в скупости на слова, если б не огромное количество всего, им написанного. Скупость и множество книг — противоречат одно другому. Но в том то и дело, что впечатление скупости создается сжатостью речи, простыми, на первый взгляд, поэтическими средствами. Понятно тогда, что стихи Стаффа — недосягаемые по мастерству образцы для молодых польских поэтов.

Стафф дважды сам составлял антологию своей лирики, но каждый вправе упрекнуть его, что он включил одно, а выбросил другое, ибо издать «избранного Стаффа» — задача почти невозможная.

Более четверти века творчество Стаффа — от первой книги «Сны о могуществе» (1901 г.) до последней «Ухо игольное» (1927 г.), получившей государственную литературную награду — это какое-то римское триумфальное шествие.

Родившись в 1878 году во Львове, изъездивши Италию, Францию, Германию, Стафф — этот типичный представитель латино-романской культуры — вернулся в родной город, из которого его вырвала война. Тогда он и посетил Россию, а тем временем львовский дом его со всей драгоценной библиотекой, с рукописями погиб в пожаре. Для этого римлянина не осталось даже развалин: — глубокая личная трагедия. Но это не поколебало духа Стаффа; он остался тем же могучим в себе и верным своей творческой силе.

Ла Рошфуко, Дидро, Ницше, Эпикур и софисты, д'Аннунцио, Франциск Ассизский («Цветочки»), Леонардо да Винчи, Микель Анджело, Якопо из Ворагинэ, де Амичис, Французские Лирики (с XII по XX в.). Ромэн Роллан, Камиль Моклэр, Гете, Петроний, Туссен, Мериме, Хамсун, Якобсен, Манн, Понтоппидан, Лагерлэф, Стриндберг, Тагоре, Хауптман, Деледа и много других имен — книги и книги пере-

водов — поистине мост между польской и западноевропейскими литературами. Вместе с бесчисленными образцовыми переводами Каспровича труды Стаффа составляют самую славную страницу в истории польской переводной литературы.

«Сокровище» (1904 г.), «Годива» (1906 г.), «Игрище» (1909 г.), «Это самое» (1912 г.), «Лавры» (1912 г.), «Полуденница (1920 г.) — оригинальные драмы. Наконец — сборники стихов: «Сны о могуществе» (1901 г.), «Мастер Твардовский» (1902 г.), «День души» (1903 г.), «Птицам небесным» (1905 г.), «Цветущая ветвь» (1908 г.), «Улыбки часов» (1910 г.), «В тени меча» (1911 г.), «Лебедь и лира» (1914 г.), «Посев доли» (Харьков, 1916 г.). «Радуга слез и крови» (Харьков, 1916 г.), «Песня о жаворонке» (1919 г.), «Сады» (1919 г.), «Полевые тропинки» 1920 г.), «Шумящая раковина» (1921 г.), «Питаясь в полете» (1922 г.), «Ухо игольное» (1927 г.). Все 16 книг это — главы большого сборника. Только так можно их рассматривать ибо необычайная целостность поэта является причиной того, что неудачных стихов или книг у него нет. На протяжении четверти века Стафф остался все тем же мастером стиха, каким предстал он пред своими современниками в «Снах о могуществе». Античные строфы, терцины, сонеты, октавы, — везде Стафф мастер, знающий цену внутренним рифмам, полновесным созвучиям с опорной согласной. Каждое слово вытачивает Стафф, как слоновую кость, и, прежде чем соединить с другим, любуется своей работой. Если стихотворения соединяются в книгу, то единственным основанием этому служит общее настроение такого цикла; например, в сборнике «Птицам небесным» преобладает настроение в духе Франциска Ассизского, в сборнике «Цветущая ветвь» — классические настроения, уводящие читателя к Италогреции; «Полевые тропинки» овеяны ароматом родных полей, а «Ухо игольное» построено на образах евангельских (Гора Елеонская) и библейских (Моисей, Соломон). Спокойная созер-

цательность — отличительное свойство духа Гете — является основным настроением лирики Стаффа в ее целом. Но нас по разному волнуют его стихи и, несмотря на внешнюю холодность, кажущуюся рассудочность, в голосе поэта звучат струны его сердца. Особенно явственно слышна эта «сердечность» в «Полевых тропинках», самом бархатном сборнике Стаффа. Христианин-европеец и вместе пантеист-язычник, тут поэт более всего — человек. «Хлеб», «Верба», «Песнь о жаворонке», «Дровосек», «Кузнец» родственны стихотворениям такого же рода Яна Каспровича — ближайшего друга Стаффа («Мой мир»).

И чем тема Стаффа вещественнее, реалистичнее, проще, тем сильнее она волнует, преломляясь в кристаллической мелодике его стихов. «Музыка вечерних лягушек» — совершенный образец изобразительной поэзии.

Но трудно выделять что-либо, говорить отдельно о каких-нибудь стихах, когда все творчество Леопольда Стаффа — поэма, звучащая от начала до конца торжественно, как и его классически-звучное имя...

ЛЕОПОЛЬД СТАФФ.

Безумный сонет.

Я царь больших дорог, я солнцем вечно пьян.
Дождей, ветров и бурь руководитель верный,
Я в даль лечу стремглав, в борьбе со всякой скверной,
Предатель всяких правд и сам себе — обман.

Под крышею из звезд везде взношу таверны,
И, в плащ закутавшись, я спать ложусь в бурьян.
Цветеньем яблони мой посох оснян, —
Он ворожит мой сон мечтою суеверной.

И легкомыслие, — шутиха, просто стыд —
Мне изорвав суму, со мною ночью спит.
И погубил с тех пор рассудок я холодный.

Безумствуй же, душа, и веселись свободно.
Средь краденых надежд свои свершая дни,
Будь рада гибели, а трусость проклянн.

Призрак.

Все спят в своих избах, лишь мне не уснуть,
И сердце от ужаса бьется все чаще.
Я запер божницу рукою дрожащей, —
А ключ уронил я в озерную муть.

Теперь же чело мне украсит лопух,
Напудрюсь мукой, насурмлю себе веки,
И рубище я украду у калеки,
И стану пугать стариков и старух.

Мне ветер, как крылья, поднимет полу,
И в полночь подлезу я, крадучись, к хатам,
В окно застучу костылем сучковатым
И черепом тусклым прилипну к стеклу.

И всех напугаю... О, ужас и жуть!
Пусть сердце не бьется, не верит заботам,
Пусть лица и ваши покроются потом,
Не спите-ж и вы, коли мне не уснуть.

Смерть юности.

Я посылаю сердце в свет
Искать минувших юных лет.

Вот девка с полотном идет.
— Куда прошел за годом год?

«Велели, молвила в ответ,
Мне саван шить для этих лет».

Вот елку рубит дровосек.
— Куда прошел, скажи, мой век?

«Вон — там... велел вам долго жить,
Для гроба-ж елочку срубить».

Вот молот в кузнице кует,
Кузнец со лба стирает пот.

— Не видел лет моих? — «Постой,
Тружусь над гробовой плитой».

— Кто-ж умер? говори скорей!
Иль смерть то юности моей? —

«Как ты, был юн и счастлив он...»
— Да как он звался? — «Робинзон».

Колодец.

В золотые дремотные полдни-пожары
Шли рабочие спать после страдной работы,
И гляделась в колодец, заросший и старый,
Одинокая девушка с тайной заботой.

И над глубью шептала, склонясь, колдовала,
Были схвачены груди тоской незнакомой,
Ее шопот, скользя вдоль стены обветшалой,
С легким плеском ложился на дно водоема.

Вот со дна поднимаются бледные тени,
Устремляют глазища к небесному своду,
И словам ее вторят, пьяны от влюблений,
И послушно опять погружаются в воду.

Тогда девушка тихо ведро опускает...
Чу... внизу распускается цвет небывалый,
На поверхность продрогшие гномы всплывают
И приносят: смарагды, рубины, опалы.

И потом подают ей условные знаки,
Чтоб тянула сскровища в мокрой посуде...
Но вдруг тенью в подводном скрываются мраке...
Рвется девушка прочь... приближаются люди.

Отдохнув,освежиться бегут у колодца,
Но не шепчут над ним, ворожбой заклиная.
Намотали веревку, она поддается...
Вот ведро... а в ведре лишь вода ключевая.

Кто ищет — тот обрел тебя,
И в небе тот, кто хочет неба,
И сыт взалкавший, возлюбя,
Краюхой Божеского хлеба.

Тебя не слышу я в тиши,
Тебя мои не видят очи,
Но ты — ты песнь моей души,
Ты — светоч непроглядной ночи.

КАЗИМИР ПШЕРВА-ТЕТМАЙЕР.

Трагична судьба этого поэта, который при жизни является свидетелем своей смерти. Все творчество его относится к довоенной эпохе. Давным давно Казимир Пшерва-Тетмайер был известен и в русских переводах, как прозаик. Теперь, когда в 1927 году его творчество было увенчано наградой Варшавы, он поэт-лауреат. Но Тетмайер давно уже замолк. Над ним тяготеет душевная болезнь. Четыре тома его лирики (1924 г.) являются, таким образом, прижизненным и посмертным собранием стихов.

Родился поэт в 1865 году в Галиции, учился в Краковском университете и с детства связан с Прикарпатьем. Эта органическая связь была замечательна для его стихотворчества. Ведь как прозаик он куда менее интересен (замечательная новелла «Ксендз Петр», «На скалистом Подхале» в пяти т. т., «Роман г-жи Опольской»). Как драматург Тетмайер имел большое значение на рубеже двух веков. Замечательно, что две лучших драмы его — «Сфинкс» и «Завиша Черный» — написаны на темы двух его стихотворений, иными словами, на драму Тетмайер смотрел как на драматизованную лирику. Точно такое же смешение замечается в его прозе; он — мастер новеллы, короткой по форме и лирической по настроению. Порою новелла расширяется им, но все же остается лирической. Юношеские поэмы Тетмайера («Илла» 1886 г. и «Аллегория» 1887 г.) не заслуживают внимания.

Издавая свои стихи. Тетмайер не заботился о композиции своих сборников; он их озаглавливал просто

«Стихотворения» и обозначал, какая по порядку издается серия. Таких серий с 1891 года оказалось восемь. (Семь серий вышло с 1891 до 1912 года и восьмая — в 1924 году).

Когда прерафаэлит Ч.-А. Суинберн, с которым у Тетмайера есть черты сходства, объединил в пять серий свои стихи, он озаглавил их «Поэмы и Баллады», то-есть по формальному признаку. Тетмайер не нашел ничего, что могло бы охарактеризовать его сборники. Это заставляет читателя самого разобраться в лирическом творчестве поэта. Преобладают «разные стихотворения». Затем во всех сериях (и чем дальше, тем все больше) берет количественно верх лирика Татр. Еще в первой серии заключена поэма «Смерть Яносика», фрагмент — подражание словацкому поэту Заборскому, песенный склад которой соответствует тоническому пятистопному хорею с перебоями, напоминает ритм сербских песен (порою — «Песен Западных Славян» Пушкина). Тетмайер часто возвращается к такому ритму или его разновидностям, причем у него женские рифмы преобладают, а если встречаются мужские, то в таких случаях они часто вытесняют из стихотворения женские.

Рифмовка мало интересует Тетмайера. Он весь — в образах и выразительности, в сжатом и полновесном языке. Поэтому, когда в его стихах появляется легендарный горец, богатырь Татр — Яносик, поэт умеет воспеть его чисто-народным образным языком, создав о нем целый былевой эпос, отзвуки которого находим в столь же выразительных «примитивистических» деревянных гравюрах современного польского художника Скочиласа.

Тетмайер, со своим буддийским мистицизмом, с метерлинковской нэо-романтичностью ушел в Татры в инстинктивных поисках свободы и покоя. Он шире и глубже Асныка охватил местные темы, более чутко отозвался на те настроения, которые в нем, человеке «конца века», импрессионисте пробудила могучая природа. Изверившийся в счастьи, встречающий вместо

любви — безразличие и смертельный холод, он со страстной силой своей души топил порывы меланхолии в благословенном горном воздухе. Этот сложнейший из лириков «Молодой Польши», сумел быть внешне-простым, как его собрат Ян Каспрович, который пережил расцвет своей лирики тоже у подножия Татр.

Другой любовью Тетмайера была Италия. Не эллиноримская Италия, как у Стаффа, но Италия и, потом, Греция как страна идеальной красоты. Есть что-то Беклиновское (не надоевшее нам «беклинианство», опошленное в начале нашего века) в его мрачных сонетах, строгих по форме, как у Стаффа, в образах. как, например, темные, черные почти кипарисы. на фоне которых миражем белеют статуи.

В то время, как величественный Каспрович созерцает великолепие земли, в то время, как Стафф в спокойствии своей души отдается ясному отображению своих переживаний, Тетмайер мучительно борется сам с собой, переживая в себе несказанную музыку, когда образы громоздятся без конца на образы. Самоубийственный анализ не дает поэту покоя, природная страстность ведет к порыву, в котором человек срывается с вершин и летит стремительно в пропасть.

Вот почему о тематике Тетмайера много не приходится говорить, да и сам он не может объединить свою лирику в циклы, а все больше собирает «разные стихотворения». Ведь он всегда говорит о себе, всегда — о своем борении с собой. Это не означает, что он борется с материалом. «Сочетания слов», о которых говорит Брюсов, даются ему легко, легче, может быть, чем иным его собратьям. Мелодически он чрезвычайно богат.

Послевоенные молодые поэты ценят, разумеется. Тетмайера, хотя не считают его своим учителем, как Стаффа. Но, вне сомнения, Юлиан Тувим, например, чувствует родственную связь с Казимиром Тетмайером. Правда, к Татрам и к земле он не ушел, остался в городе и первый заговорил о красоте города, но когда

Тувим отдается буйной музыке слова, когда в его душе нагромождаются образы, яркие до осязательности, до обонятельности, можно сказать, глубокая, может быть, подсознательная связь с Тетмайером — вне сомнения.

Мрачное, затаенное беспокойство, «очарование земли», порыв души в сенсуализме приближают к Тетмайеру талантливого представителя молодой «Квадриги» Владимира Слободиика, автора сборника «Тень скрипача». Слободник многому учился, должно быть, у Тувима, и наследственность «от деда к внуку» весьма характерна.

Кроме того, лозунги Эмиля Зегадловича, его тяга в природу, к «Чартаку» на прославленных им Бескидах должны быть поставлены в связь с «поэзией Татр» Тетмайера.

Все это позволяет видеть заметную роль, которую Тетмайеру еще суждено сыграть в развитии современной польской лирики.

КАЗИМИР ПШЕРВА-ТЕТМАЙЕР.

Альбатрос.

Дремотною тишью все море объято,
Над гладью лишь ветер колышется свежий,
Вдали, где не видно черты побережий
Присел альбатрос на воде синеватой.

Он спит, и ничем не смутить его думы,
Ведь жизнь и земля отошли без возврата,
И вот, озаренный лучами заката,
На синей воде он белеет, угрюмый.

Задумчиво дремлют глубокие воды
И в вечность глядят сновиденьем усталым.
И мнится, что солнечный шар стал кристаллом
И неба кристалльными сделались своды;

Что Бог еще тверди не создал в лазури,
Что небо над сонной водой лишь пребудет, —
Так снится ему, — пока вдруг не разбудят
Его ураганы, и грозы, и бури.

Тогда, обожатель стремительных странствий
Резнет он крылами по вспененным гривам,

На бурю обрушится с криком тоскливым,
Взовьется над ней и повиснет в пространстве.

Когда же все стихнет, на дикие скалы
Присядет сушить свои мокрые перья,
И гордый, как солнце, и полн суеверья,
Внимать будет песням волны одичалой.

*

Ничтожество, глупость, измена, забота,
Как камнн, глумятся над бедною лодкой.
Плыву сквозь зловонные жизни болота,
Под сумрачным небом,—безвольный и кроткий.

Но мне не уплыть, и я весла отбросил,
И лег я на дно и закрыл свои веки.
Куда унесет меня лодка без весел?
К каким берегам меня выбросят реки?

И так я плыву, океаном рожденный
Для алых восходов и буйства заката,
Для быстрого ветра, что рвет небосклоны
И тишью всплывает на остров богатый.

Рожденный, чтоб править бестрепетно лодкой,
Средь солнечных волн, и громов, и волненья,
Рожденный бороться, — безвольный и кроткий,
Лежу я на дне и плыву по теченью.

*

Над Татрами рея орлиным крылом,
Приплыл ко мне ветер в мой маленький дом.
Качнув над обрывом мохнатою елью,
Летел и шумел над моей колыбелью.

С тех пор в моем сердце, века и века,
Живет по орлиной свободе тоска
И грусть этих елей, что в темной одежде
Стоят и колышатся ныне, как прежде.

Напевы ночных дымок.

(Над Черным Прудом Гусениц).

Тише, тише... мы спящей воды не разбудим,
С легким ветром плясать мы над пропастью будем.
И поднимемся мглой над луной оробелой,
Что вскормила нам радугой тонкое тело,
И вдохнем шум потоков, бегущих в озера,
Шопот сосен и шорохи темного бора,
Опьянев от растущих цветов по обрывам,
Мы взлетим, словно дым, голубым переливом.
Тише, тише... заснувшей воды не разбудим,
Вместе с ветром качаться над пропастью будем.
И звезду, что упала, поймаем в объятья!
Поспешим, она гаснет, сестрицы и братья!..
С мотыльками ночными, с сырым молочаем,
С опереньем совиным, с пушком поиграем,
И, лишь нетопырь тихо шмыгнет в полусвете,
Заплетем его в легкие, шаткие сети,
И с вершины мостами себя перебросим,
И пусть звезды прибьют нас лучами к откосам,
Пока вихрь не сорвет — и прыжками большими
Не помчится за нами и в пляске, и в дыме.

Пустые призраки воображенья
Меня покинули. С тех пор мой дух
Со мною делит грусть уединенья,
И в серой пустоте мой взгляд потух.

Уж не предамся жизненным оковам,
Окончу жизнь с собой наедине;
Охваченная беспокойством новым,
Душа моя волнуется во мне.

Лишь в самого себя смотрю отныне —
И вижу жалкий и пустынный вид:
Блестят пруды; над голою пустыней
Висит луна, как оловянный щит.

И, с шорохом невнятным и нелепым,
Лишь камыши клонятся над водой,
И небо кажется могильным склепом,
Глубокой и зловещею дырой.

На черных водах свет скользит неверный,
И лентой извивается луна,
И, как лампада в глубине пещерной,
Горит в ночи, тлетворна и мутна.

Я в самого себя смотрю отныне:
Мой дух задумчив скорбен и крылат,
Скитается по вымершей пустыне,
Облит луной от головы до пят.

Не торопясь, влача большие крылья
По тусклому стеклу болот, мой дух,
Потупя взор, исполненный бессилья,
Уходит в сумрак, одинок и глух.


«СКАМАНДР».

«Скамандр» имеет свою длинную историю. Еще в 1917 году несколько студентов варшавского университета стали издавать литературный журнал „Pro Arte et Studio", который получил известность отчасти благодаря «дифирамбу» Юлиана Тувима «Весна». Скандал с «Весной», революционным гимном городского пролетариата, имеющий более, чем десятилетнюю давность, был началом славы Тувима, увенчанного ровно через десять лет наградой родного ему города Лодзи. Но в те времена молодые польские поэты Юлиан Тувим, Антоний Слонимский, Ян Лехонь, Ярослав Ивашкевич, Казимир Вежинский находились в периоде «бури и натиска», не думая о лаврах. В 1918 году журнал их стал называться просто „Pro Arte", секретарем был Мечислав Грыдзевский. Однажды неизвестный уже давно теперь поэт Тадеуш Раабе предложил открыть «кафе поэтов» по образцу процветавших тогда московских. Недолго думая, поэты Лехонь и Тувим, живописцы Сливинский и Витковский сорганизовали кафэ «Под Пикадором» с лозунгом «Молодые варшавские художники — объединяйтесь». В кафе процветала сатира (тогда то расцвел талант Слонимского), лирика. Молодежь поставила «землю дыбом» по рецепту московских футуристов. Русские символизм и футуризм при посредстве этой группы стали известны польским читателям. И вот, в этой «грозе и буре» родился новый журнал-альманах «Скамандр» (1919 г.) с группой молодежи вокруг альманаха (затем — журнала) под тем же имением реки, текущей с Иды в Геллеспонт. Скамандр для

этих поэтов стал Рубиконом: они вышли на арену если не славы, то известности. Лозунгов у журнала не было никаких: участники стояли вне направлений, что снимало с них бремя наследственности после «Молодой Польши». Главное внимание было обращено на форму стиха. Приходилось проделать колоссальную работу: преодолеть символизм, поучиться кой-чему у футуристов (русских, главным образом, Маяковского), пережить современность, которая в те годы бурно стремилась вперед, принося ежедневно эпохиальные события.

«Скамандриты» вышли с честью из всех испытаний. Главное — они не оставались на месте, не замыкались в «школу»; они были свободны и вскоре стали каждый действовать самостоятельно. Явный бунт против эстетизма, польского символизма и пережитков мистицизма эпохи польских романтиков закончился торжеством новых форм в лирике, выработкой поэтического языка, новыми достижениями в мелодике, в рифмовке. Теперь, десять лет спустя, непериодически выходивший журнал «Скамандр» уже замер, потеряв смысл своего существования. Дело обновления современной польской поэзии было сделано.

Большую роль в популяризации новейшей польской поэзии и прозы сыграл еще еженедельник «Литетурные Ведомости», издающийся с 1924 года, редактором которого (как и «Скамандра») является М. Грыдзевский. При «Ведомостях» с 1926 года стал издаваться непериодический орган „Pologne Littéraire“ на разных европейских языках, целью которого является ознакомление западной Европы с польской поэзией и прозой текущего времени. Вся эта энергичная работа вышла из скромного вначале содружества поэтов, которым было суждено проложить новые пути в развигии польской стихотворной речи.

КАЗИМИР ВЕЖИНСКИЙ.

Когда Казимир Вежинский в 1915 году попал в русский плен как австрийский офицер и, сидя в Рязани, учился по-русски, читая Толстого, Достоевского, Блока, Гумилева, Бальмонта, Ахматову, он не забыл и про Игоря Северянина. «Громокипящий кубок» полон буйным счастьем жизни, и это было по душе молодому Вежинскому. Он сам — такой, «рвущийся во тьму мелодий», в безудержное стремление жизни.

История, как нарочно, развернула перед Вежинским кинематографическую ленту впечатлений. Он родился в 1894 году в Малопольше, учился в университетах Кракова и Львова, был несколько лет в России, а по возвращении из плена побывал в Италии, Швейцарии, Франции, Бельгии. Вечно-живой, жизнерадостный, веселый, с голосом звучным и высоким.

Подумать только: вскоре после бегства из Рязани чрез Киев в Варшаву, в 1919 году, Вежинский издал первую книгу стихов и озаглавил ее «Весна и вино». Европа еще не успела опомниться от вчерашних военных катаклизмов, по России шла широкими волнами гражданская война «голого года», Польша и не начинала устраиваться по-мирному, а поэт — в сердечном восторге от жизни, и вино его с шипеньем пенится в бокале.

Поэт несется напролом через мир, как борзой, без передышки, все двадцать пять лет жизни своей. А ног у него — с десяток, танцующих ног. Кто не с

ним — прочь с дороги. Пусть слабые хнычат о том, что провалились на первом же мосту.

«Весна и вино» не сборник лирики: это призыв к жизни для тех, кто жить хочет. Призыв нашел свой отзвук. Недаром в 20 и 21 г. г. вышли последовательно 2-ое и 3-е издания сборника, полностью разошедшиеся.

Вторая книга — «Воробьи на крыше» — вышла в 20 году, но почему то имела меньший успех (2-ое изд. 26-го года). Почему? Трудно сказать, так как между первым и вторым сборником во времени разница незначительная, но в ценности очень заметная. Поэт несется навстречу жизни, радостно раскрыв объятия. Но он уже научился большему, он почувствовал мудрость земли, мудрость жизни. Вот почему смиренный воробей, всегда остающийся при человеке на крыше в жару и в стужу, становится для поэта символом воли к жизни.

И заглавие книжки, и более умелое пользование мелодическими приемами польского стиха наводят на мысль, что учился он еще у кого-нибудь из своих славных современников, всего вероятнее у Леопольда Стаффа. Вежинский и сам признается, что он «очарован Стаффом», и тут же рядом мальчишески заявляет, что стал пловцом и футболлистом, что теперь уже при всех может курить не стесняясь. Сделался. словом, взрослым, но еще не совсем, так что забыть об этом не может никак. А поэт он — совсем взрослый, и его «Воробьи на крыше» один из самых значительных сборников поэзии в современной польской литературе. На каждой странице мелодически-совершенные ритмы: то в свободных стихах, то в строгих строфах; эмоционально-прозрачные стихи. Ведь, если солнце сушит троттуары и на сирени набухли почки, поэт весь целиком сентиментально-глупое «ах». Все безразлично — глупо ли, умно ли — когда завтра-вот зацветет сирень. А затем настает лето, когда на лугу, с солнцем наедине, поэт

далек от всего на свете и только ощущает величайшее чудо, слишком щедрое для человека, свое бытие.

Нельзя, однако, сказать, чтобы в творчестве Вежинского не было переходной эпохи. Она запечатлена в третьей книге стихов — «Большой Медведице» (1923 г.). Сборник этот занят наполовину старыми стихами, 14-18 г. г., посвящениями, воспоминаниями. Цельного впечатления нет, да и заглавие оправдывает лишь заключительное стихотворение. И не совсем понятно, отчего награда союза книгопродавцев выпала именно этой книге. 25-ый год принес «Дневник любви». Поэт говорит в нем о молитве своей к мировой гармонии, о любви, что ликует и растет в великой тишине сердца.

Случайно или намеренно во втором сборнике своем автор представился читателю как пловец и футболист. Он — спортсмэн. Он стремится к желанному «завтра».

«Олимпийский лавр». Так озаглавлен сборник Вежинского о победах человеческого тела (1927 г.). Спорт для поэта — выражение жизнеспособности; это — непрерывный праздник жизни. Поэт знает, как желанна победителю в беге белая черта финиша, эта эллинская «мета», как победительно-легок Карл Хофф в прыжках с шестом. Поэт чувствует всю силу жизни в телах спортсменок, груди которых «полны кровью грядущего молока», чтобы вскормить грядущий мир.

В «Песне об Амундсене», упавшей лавровым венком на белую могилу героя и теперь переведенной на многие языки, Вежинский с восторгом говорит об этой вечной мете полярного богатыря, перелетевшего полюс на своем «Норге» 12 мая 1926 года.

Иосиф-Хейнц-Мишель довольно хорошо перевел «Олимпийский лавр» по-немецки, и в этом переводе книга принесла Вежинскому первую награду конкурса поэтов на Олимпиаде в Амстердаме, в августе 1928 года. Вслед затем был издан французский перевод Терезы Кернер и, наконец, русский Михаила

Хороманского. Поэт сразу получил европейскую славу.

После «Олимпийского лавра» наступил для Вежинского перелом. Быть-может, это случилось не теперь, и поэт ревниво оберегал свою жизнь от людей. Но вот собрал он свои новые стихи в книге «Беседа с бором» (1929 г.), и новые настроения открыты для всех.

Заключительные стихи на тему заглавия всего сборника посвящены Стефану Жеромскому и, значит, имеют связь с его «Еловым бором», но кажется, что не о боре Жеромского говорит Вежинский, а о том густом лесе, в котором некогда заблудился Данте как раз в пору, наступившую сейчас для Вежинского — «на середине странствия земного». Поэтому столько печали, даже тоски в этой книге. Это, своего рода «Отчаянное горе», как некогда Андрей Белый назвал «Нечаянную радость» Блока. Кстати, раз уж речь зашла о Блоке; в сборнике Вежинского помещен перевод одного из лучших стихотворений Блока — «Венеция» («Суровый ветер от лагуны...»). Среди мрачных настроений переломной эпохи творчества («На смерть друга», «Погребение Амундсена», «Дела и смерть месяца») встречается воспоминание о первых выступлениях «Скамандритов» в кафе поэтов десять лет назад («Кофейная под Пикадором»). Причины того, почему поэт свое мертвое, человечье сердце оставил людям и взял себе затишье бора и беспредельную вечность, следует искать в том, что он иными глазами взглянул на мир. И этот мир ужаснул его; так сложился сборник «Фанатические песни» (1929 г.). Мрачный «Фильм», «Песни» о подвале, о погибели, о серой жизни, о ночах проспанных, «Песня из центра города», «Песня виселиц»... А все вместе — подлинно «Пляска Смерти». Нет, это не автор «Олимпийского лавра», но это... человек, открывший тот «Страшный Мир», при виде которого содрогалась душа Блока. И, «Песни» его, они производят впечатление своими трагическими образами, как солнеч-

ностью — «Воробьи на крыше». Быть-может, острое чувство смерти заговорило в душе Вежинского, как одно из проявлений буйной силы жизни. И тогда новый период его творчества является прямым следствием предыдущего.

КАЗИМИР ВЕЖИНСКИЙ.

Ах, ветер, ветер, шалый
Придворный клоун света,
В моих мозгах порхает,
Как бы в проулках где-то

На улицу я вышел,
Мечтам подбавил жару,
Гляжу и вижу: — шляпа
Летит по троттуару.

Мой Боже, вот так штука!
Смешной и косолапый
Стою и вдруг смекаю:
Я — сердце этой шляпы.

Но тут, на перекрестке
(— Бесстыжие поступки! —)
Всем барышням стыдливым
Приподнимает юбки.

Ах, шут, ах, шут! Ах, ветер,
Свистун лихой и чёткий!

О, кружевца, о, ленты
Сконфуженной походки...

Иду по троттуару
Мне многого не нужно:
Пофлиртовать бы с небом,
Да посмеяться дружно.

Шумит моя головушка, как лес.
Я дымом радости ее украшу
И стану вдруг голубоватым весь,
И выпью небо, как большую чашу.

Златым моноклем солнце вставлю в глаз,
Звезду — в пиджак, луну в кольцо оправлю,
Шагну — и сделаю семь верст тотчас,
И сердце детское свое прославлю.

Верхом на хохоте изъезжу мир,
Скакать галопом — вот одна забота.
Я ветер вызываю на турнир,
И предо мной раскрыты все ворота.

В душе веселый праздник каждый день,
И поцелуев полон год и песен,
И девочкам любить меня не лень,
Ведь — что ни говори — я интересен.

С печатью звезд, как море иль коньяк,
Я молод и здоров, я вечно хмелен
И в красках светел, возрастом чудак,
Я ренессанса нынешнего эллин.

Потом еще, еще... Я-ль не хвастун?
Когда живешь, пусть сердце громче бьется!
Я все еще не сыт! Я вечно юн!
Я всем кричу: живи, пока живется!

Какая ж радость мне еще нужна,
Коль исповедаю я правду нашу:
Что синь земли нельзя испить до дна
Хоть выпьешь неба голубую чашу.

Песня о подвале.

Нас придавило этажами,
Сырые стены грудь теснят,
В дыре зловонной, в грязной яме,
Пахнет картошкой, кислыми щами,
Зараза — смрад.

Климат подвальный, за решеткой
— Небесных кирпичей болото,
Нам в легких культивируют чахотку —
Плантации густой мокроты.
Одно лишь облегчение здоровью,
Что кашляешь часами на рассвете;
Мокрота жирная покрыта кровью,
И просыпаются от кашля дети.

А днем глаза питаются окошком,
Сапог и ног считают каждый шаг.
То марширует по всем дорожкам
Громадной армией
Великий Враг.

Ползет и разбегается стоногий,
И прет вперед свободною дорогой,
Мешается, сплетается и — мимо,
Неисчислимый, непреоборимый,

Полощется над головой уныло,
Мильонной двигается силой,
Ломает окна, водостоки,
Гнетет нам легкие, в них желтый гной,
Из побледневших губ крик одинокий,
И плач надорванный высокий:
Человек — стой!

И кирпичи нам лезут в горло,
И придавило этажами,
Потом же ночь, как труп, приперла,
И кислыми запахло щами.

Женщины, к старту!

Нас кличет звонок призывный,
и рог переливчатый звонок,
Бегите ж, невинные сестры
спартанок и амазонок.

Мы руки возносим к небу,
упругость придавши бедрам,
Бежим среди толп восхищенных
мы скоком оленьим и бодрым.

Коры золотистых деревьев
тела наши голые краше,
Дрожит молоко в наших грудях,
и груди, как круглые чаши.

А ноги, где страсти надежда,
где спят любострастные тайны,
Вам все, торжествуя, откроют
— в бесстыдстве необычайны.

Берите же нас, эфебы,
в движеньи своем неуклонны,
В объятня ваши стремимся
мы — девушки ваши и жены.

И к нашей мете долгожданной
несем урожайное бремя
Спартанки и амазонки,
веселое дерзкое племя.

ЯРОСЛАВ ИВАШКЕВИЧ.

Пред Ярославом Ивашкевичем открыты все возможности к тому, чтобы завоевать себе почетное имя в современной польской литературе. Во всех его книгах чувствуется хорошая писательская техника, начитанность, мастерство. Но не всегда поэт, скрытный и требовательный к себе, использовал все свои возможности. Происходит Ивашкевич с Украины. Он с малых лет был очарован щедрой природой родимых мест, где вокруг так романтически-красиво. Ему теперь 34 года.

Пушкин, Тютчев, Фет, Блок. Есенин, Гумилев — вот его любимые русские поэты. Пруст, Жироду, Жид. Стандаль — любимые французские прозаики, а из французских поэтов ближе всего ему Жамм и Самэн. В этом списке любимых имен явно чувствуется тяготение к французской литературе. Но нет никакого определенного направления.

«Поэт (по словам Ивашкевича) не только ремесленник, но и жрец. В поэзии иррациональные начала, в которых такую сильную роль играет начало красоты, гораздо сильнее рациональных».

Выступил Ивашкевич, как поэт, с книгой «Восьмистишия» («Октостихи») в 1919 году. Слова — эти цветные камешки — служат поэту для игры. Он еще пока больше любит стихи, чем работу над стихом, больше любит свой дом, своих близких, свои переживания, чем окружающий мир. Таким остается он и во втором своем сборнике. Назван

6

сборник по-книжному: «Дионисии» (1921 г.). И каким-то отдаленным эхо слышатся кованые стихи Софокла в переводе проф. Ф. Фр. Зелинского. Именно: «Дионисии» это — отклик современного изверившегося во всем сказочном человека на эллинскую красоту. Как и «Восьмистишия», книга эта относится ко времени, когда поэт жил еще у себя, на украинской Матери-Земле. Как «Восьмистишия», этот сборник со стороны общего плана мало выдержан: каждое стихотворение живет особо, свободно может быть вырвано из книги. А что поэт искренно увлечен эллинским миром, это видно на каждой странице. Эллинский Дионис явился Ивашкевичу коварно и зло скорее в маске «декаданса», чем «эллинизма» или «ренессанса». В сборнике этом достойны внимания технические его стороны. И, как веяние духов из ящика со старинными кружевами, чувствуется близость автору элегантнейшего французского поэта Анри де Ренье. Как и «Восьмистишия», эти «Дионисии» относятся к 1917—1919 г. г. и, очевидно, одновременно с ними написаны коротенькие новеллы, собранные автором в том же 1921 году под заглавием «Легенды и Деметра». Мы чувствуем и здесь несомненную близость Анри де Ренье как новеллиста, особенно во второй части сборника, занятой рассказами «Осенние годы» и «Деметра». Первый из них уводит нас на любимую поэтом Украину, где богиней Деметрой явилась герою рассказа поповна Ганя; второй несколько вычурен и построен на тонком сочетании французского XVIII в. и настроений нашего времени. Что касается «Легенд», то каждая из них — о св. Меркурии Смоленском, о башне св. Василия, о св. Бальбине Неизвестной — выдержана в своем стиле (древне-русской повести о богатыре-святом, французской неоромантической новеллы и английской «новеллы приключений»). Язык переходит сам собою в ритмическую прозу (сплошь этот технический прием замечается в первой из трех «Легенд»). Каждая новелла этой книги — произведение искусного мастера.

Тут поэт открыл подлинное свое лицо — музыканта и композитора. Ритмическая проза преобладает и в другом сборнике — небольших отрывков и стихов 1917—20 г. г., изданном значительно позже (1925 г.); назван он как-то случайно: «Касыды» (форма в арабской лирике). Поэт говорит снова о своих личных переживаниях, но он замкнут в себе. Может быть, мы больше поймем его в новой книге стихов «Книга дня и Книга ночи» (1929 г.), в которой столько места отведено воспоминаниям о прошлом. Цикл прекрасных сонетов посвящен этим переживаниям, во власти которых находится поэт. Но, кроме того, свободные стихи и многосложные метры свидетельствуют о разнообразии формы. Что касается эмоциональной стороны, то, оставаясь в кругу своих переживаний, автор раскрывает все положительные стороны своего поэтического творчества, особенно благодаря прозрачности языка.

Поэт вспоминает о влажных сонных облаках — этих осенних лебедях, о пенных потоках своей весны, о взгорьях родной земли. Из этой памяти прошлого он, как драгоценную каплю масла из букета роз, выжимает благоухающее, шаткое, хрупкое слово. Внешний мир говорит в стихах Ивашкевича. Этот желтый тарантас, послеобеденный чай на терассе... — вещи заговорили своими голосами (цикл сонетов «Хозяйство»). Второй отдел сборника — «Книга ночи» — полон образцовых лирических стихов, в различных ритмах; поэт преодолел препятствия, овладел богатством речи, он в пяти строках умеет выразить трагическое настроение страшной глубины; таково, например, замечательное трехстишие с концовкой в два стиха (по порядку стих. XXIII) о разбитом хрустальном зеркале, или восьмистишие — «подражание Стефану Георге» (стих. XXXIV) о ненаступившем еще октябрьском сне любви. «Книга ночи» — вот где открылся, наконец, подлинный Ивашкевич.

В прозе своей («Зенобия Пальмура» 1920 г., «Иларий, сын бухгалтера» 1922 г., «Месяц всходит»

1925 г., «Сентиментальные пейзажи» 1927 г.) Ивашкевич забывает о сдержанности и становится прекрасным новеллистом. Его уже не очаровывают воспоминания прошлого, которые он бережно хранит в своей душе. А все-таки дороже новелл и повестей для него «возвращение к местам, любимым в юности». Изменил себе Ивашкевич в драме «Влюбленные из Вероны» (напнсано в 1927 г., изд. в 1929 г.); написанная в прозе, трагедия эта представляет Ромео и Джульетту ненавидящими друг друга, окруженными деталями нашего времени, перенесенными психологически в XX в.; вместо романтической Вероны Шекспира — фантастический город. Но присущее поэту мастерство стиля спасает этот драматургический опыт Ивашкевича; лишний раз показывает нам автор положительные стороны своего творчества.

Если искать в современной польской поэзии праздничной красоты, музыкальной свежести, нельзя остаться равнодушным к тонкой лирике Ивашкевича, к его мелодике, к его благоуханным до обонятельности образам.

ЯРОСЛАВ ИВАШКЕВИЧ.

Посещение излюбленных в детстве мест.

По небу рыщут тучи, как вспугнутые звери,
Плывут и осень кличут стаей лебединой; —
А я пришел еще раз, чтоб мысль мою проверить:
Ужель меня не тронут прежние картины.

Без слов и сожалений гляжу в ручей стеклянный,
Где мы гурьбой купались — радостные дети...
Вокруг — пустое поле, покрытое бурьяном,
Неясные тропинки, сумрачные степи...

Безжизненной верхушкой кривится дуб столетний,
И флигель превратился в каменную груду,
Заглохший сад стал лесом, где мгла все беспросветней,
И тише, и печальней сделалось повсюду.

Былые отраженья — задернул бег текучий,
И на воде померкли прежние картины, —
Ничто не сохранилось; вот разве только тучи,
Как и тогда, несутся стаей лебединой.

Прошло. На ключ замкнулось. Оборвалось навеки.
Воды не удержать мне: вновь, и вновь, и снова

Бегут, струятся волны в тот край, где гибнут реки,
Где вместо прежних светов — мир восходит новый.

И вижу — лес сосновый в мехах заснул зеленых,
Но, всем чужой и чуждый, опускаю взоры:
Ведь мысли о грядущем, ведь ветер окрыленный
Милей воспоминаний и былых уборов...

Лишь из воды жемчужной, что плещется в затоне,
Из воздуха и неба шумно-золотого,
Как из лиловой розы, как каплю благовоний,
Я выжимаю робко — пахнущее слово.

*

Ночью белых цветов я в саду не посею, —
Не хочу, чтоб они лепестками белели,
Чтобы рыб волновали, над озером рея,
Чтобы мучили бабочек белью купели.

Чтоб к ним карпы плыли сквозь камышник узорный,
И летели к ним бражники тучей великой,
Затуманив виденья на глади озерной
И закрыв трепетаньем вечерние лики.

И тогда, лишь разгонит их ветер вечерний,
Вместо темного лика, в воде оробелой
Мы увидим средь водных растений и терний
Лепестки, проходящие облаком белым.

ЯН ЛЕХОНЬ.

Лешек Серафимович, от малых лет избравший себе псевдоним Яна Лехоня, не только писал стихи на школьной скамье, но в 1912 году, тринадцати лет от роду, издал первый сборник: «На золотом поле». Гимназический кружок поэтов, деятельным членом которого он состоял, повидимому, развивался, а поэтическое чутье направило Лехоня на верный путь: он избрал себе учителем Леопольда Стаффа, этого мастера строгой формы. Перепевами стихов учителя полна небольшая тетрадка, изданная в 1914 году: «По разным тропкам». Посвящена тетрадка Стаффу. История дальнейшего развития Лехоня покрыта для читателя тайной. Осенью 1918 года малоизвестный поэт Тадеуш Раабе предложил польским молодым поэтам открыть «кафэ поэтов» по образцу московских.

«Кафэ Поэтов Под Пикадором» просуществовало целый сезон с большим успехом. Тут Ян Лехонь в сотрудничестве с Антонием Слонимским развивал свой талант как поэт-сатирик. Плодом трудов Лехоня и Слонимского явилась тетрадь «Республиканских Шуток» (1919 г.). Лехонь выступил особо с тетрадкой «Королевско-польское Кабарэ» (1919 г.). Впоследствии свои сатиры он собрал в книжке «Республика Бабинская» (1920 г.), снабдив их (уже тогда) примечаниями для удобопонимаемости. Теперь этот сборник имеет, разумеется, значение «исторического документа» — и только. Но на первом вечере в «Пикадоре» Лехонь «бледный высокий юноша, в сильно по-

тертом жакете» прочел «очень взволнованным голосом свои стихи в набитом битком кафэ». Так описывает это выступление А. Слонимский. Этот момент особенно дорог Слонимскому как участнику «Пикадора», потому что Лехонь читал свою поэму «Мохнацкий». Впоследствии, в ряду других поэм она была издана под заглавием «Алая поэма» (1920 г.). Это—лучшая пьеса всего сборника.

Мохнацкий — предводитель польского восстания 1830—31 г., писатель, музыкант, революционер—чисто романтический образ. В 1832 году Маврикий Мохнацкий давал концерт в Меце. Событие — само по себе важности не имеющее. Но Лехонь почувствовал всю остроту, всю силу той волны буйной музыки, которая почти за сто лет до него кровью сердца героя захлестнула с мертвых глупых струн притихшую толпу и окутала ужасом всю залу, разбуженную криком:

«Граждане! Бежим! Здесь кровью пахнет в зале!»

Необычайная скупость слов и образов в «Алой поэме» создает остроту впечатлений. Со стихов поэта срывается и дрожит музыка пианиста. Такая сила изобразительности дается упорной работой над словом.

Но встреча с Музой была впереди. Встреча — трагическая. Эта Муза, как Ленора Бюргера-Жуковского, услышала голос:

«Дом твой — гроб. Жених — мертвец».

Памятью этой встречи осталась небольшая книжка «Серебряное и черное» (1924 г.). Серебряный аграмант на черном гробе. Серебряная Любовь и Черная Смерть.

В признании поэта, которым открывается сборник, слышится Мопассановское: «Сильна, как смерть». Это не «обмирание в жизни» Фета, не трагическая усмешка Сологуба, не чувство близости смертного конца Анненского. Это — стон, без слез и без пафоса. Необычайная сила своего безсилия. Слов не надо. Поэтому такая скупость: из 19 стихотворений одно — в пять четверостиший, два — в четыре, остальные —

по три и по два. «Удельный вес слова» осознан поэтом, который достаточно скуп (и этим силен) уже в своей «Алой поэме». В «Серебряном и черном» нет ни одного слова, которое бы показалось лишним, не то что строфы или стихотворения. Книга эта — совершенна. Композиционно она связана отлично. Вторую половину занимает особый цикл: «Семь Смертных Грехов». Эти признания своей вины требуют невероятной покорности и, вместе с тем, они полны гордости человека, наносящего себе раны. Понятно, что после этого, после самого главного, поэту нечего больше сказать людям. Собрат Лехоня — Юлиан Тувим в небольшой, но очень значительной заметке по поводу «Серебряного и черного», указал на ценность слова вообще, на математичность поэзии — этой насыщенной речи. Тувим тонко назвал Лехоня «ангелом, висящим между небом и землей». Но это ангелическое естество поэта сорвалось в бездну отчаяния с высот жизни; оно раздавлено Любовью.

В этом трагизме — сила поэтического вдохновения Лехоня, который пришел в жизнь, заговорил на своем языке своими образами и заставил себя слушать.

ЯН ЛЕХОНЬ.

Ссора.

Осенний хладный день уж к вечеру клонится,
Я черт ищу твоих и в мыслях образ милый,
И боль, что мучила, уже теряет силы —
Мы в сад с тобой пойдем. Нам незачем сердиться.

Взгляни, над озером горит луна невнятно,
И, молоком облит, притихнул сад туманный,
Лишь лопаются вдруг и падают каштаны.
К земле прислушайся; ей сладко, вероятно.

Струя, среди ветвей, плывет, полна напева.
— Ах! Пусть на нас плывет! Ах! Пусть ласкает, вея!
И мы очистимся, как от листвы аллея,
Незрячие в любви, мы — бледные от гнева.

Встреча.

Этой ночью, без сна, среди лунных бездонных ночей,
Я томился, блуждал и дыханием странным казался,
И не знал, как очнулся в Равенне желанной моей,
И с мечтой, по которой давно тосковал, но встречался.

Чрез окно был романс кем-то тихо на флейте пропет,
Ветерок принес запах пленительный, полный отравы.
И вплетен я был им, как в мистический дивный букет,
И все шел—надо мной же был купол небес величавый.

«Вас услышат — просите ж. Тоскливо зовите мечту».
Я, как проклятый Богом, прикрыл свои веки устало,
Мне лишь мнилось, что с ропотом странным река пробегала —
А потом, ах, потом — я тень Данта узрел на мосту.

— «Это ты, мой Учитель! Ты бледен, скажи, не случайно?
Беспокойство, я вижу, тебя истерзало всего.
Умоляю, лица твоего пусть откроется тайна.
Я не знаю, блуждаю, совета прошу твоего».

Он сказал — иль сказал это месяц, вода ли шумела?
Я упал, отстраняя рукой ослепительный свет.
«Нет земли и нет неба, нет ни пропастей ада, ни тела,
Есть одна Беатриче — ее то и нет».

О, как, с трудом влачась, часы мои страшны,
И долог день тревог, а ночь так молчалива!
Мне много нужно дать, дать часть своей вины,
Но милая рука все отстранит брезгливо.

Я верю: как и все, нас утомит любовь;
Как детство, скроется она за дымкой дали.
Лишь в сердце розы шип останется, и вновь
Припомнишь с болью вдруг цветы, что расцветали.

АНТОНИЙ СЛОНИМСКИЙ.

Имя Антония Слонимского хорошо известно польскому читателю: кто не знает его блестящих фельетонов и театральных рецензий? Кому не было смешно при чтении его меткой, всеуничтожающей сатиры? Антоний Слонимский тончайшей шпагой прокалывает людей и вещи — все в мире, который для него становится солончаковой пустыней, безнадежно-тоскливой. А сам он над этим миром возвышается «печальным Демоном». который поистине ничего не хочет благословить. Но шпага Слонимского слишком остра и тонка, чтобы долго не заживали нанесенные раны. Острые фельетоны проходят вместе с текущими событиями. Блестящее остроумие прозы Слонимского сковано то журнальной статьей, то книгой. Его «Личные экскурсии» (1921 г.), «Театр в тюрьме» (1924 г.). фантастическая повесть «Торпеда времени» (1924 г.), письма с дороги «Под экватором» (1926 г.), «О детях, сумасшедших и графоманах» (1927 г.), «Тупые головы» (буквально: «Мутные лбы», 1929 г.) вовсе и не расчитаны на долговечность. Они написаны умно, тонко, порою с большим гражданским мужеством — но это и все. Публицистический темперамент Слонимского нашел прекрасную в них реализацию. А началось это еще в 1918 году, когда он с Тувимом и Лехонем основал в Варшаве кафэ поэтов по образцу московских. Кафэ «Под Пикадором» просуществовало всего один сезон, имело огромный успех. Там чи-

тались стихи, большей частью на темы дня, и особенно фельетоны. Лозунг «Да здравствует триумвират поэтариата» связывал Тувима, Лехоня и Слонимского воедино, однако все трое развивались совершенно самостоятельно, и Слонимский оказался публицистом более даровитым, нежели его два друга. Выступая иногда под псевдонимом «Про-Рок», он сразу поставил себя чрезвычайно независимо, протыкая своей шпагой насквозь с одинаковым удовольствием как буржуя, так и большевика. Вместе с Лехонем он издал «Республиканские шутки» (1919 г.) в прозе и в стихах, которые читались в «Пикадоре». Надо отдать поэту должное: Слонимскому более всего удавались стихи. Это и немудрено. Художник по образованию, привыкший мыслить схемами контуров, он сразу же проявил себя мастером стиха. Он знает и западно-европейских поэтов, и русских. Сборник блестящих «Сонетов» (1918 г.), венок сонетов, изданный под заглавием «Гармония» (1919 г.), доказывают то, что Слонимский, тогда еще совсем молодой человек (родился в 1895 году), знал тайну кованой, скупой речи поэта. И когда он захотел быть услышанным всеми, захотел во весь голос декламировать на «темы дня», то речь его зазвучала всем понятным естественным пафосом. Это были осколки какого-то современного эпоса, которые поэт издал под заглавием «Черная Весна» (1920 г.). Успех ее был огромный тем более, что слишком громкая и властная речь Слонимского была поводом конфискации всей книжки за поэму «Карманьола». Слонимский перепечатал «Черную весну» вместе с «Карманьолой» в сборнике «Парад» (1920 г.), который оказался еще внушительнее. (2-ое издание «Парада» — 1925 г.). Поэт не «поет», поэт бросает гневные слова миру, который на развалинах войны упоен какой-то мнимой победой. Этой победы не было, никто ее не видел. Ведь не может казаться победой то, что евреи из Нью-Иорка и Лондон-Сити предстали в ореоле своей силы, что борцы-бойцы понесли поражение, залив своею кровью поля Европы.

Значит — бунт. Значит «Слава убийцам, за которыми право». К чорту весь „bon ton“, все условности этого «культурного» мира. Пусть толпа тогда пляшет на развалинах условности. Цепи висят на плечах «простых людей, людей черных». Так — вырваться пора из оков тоски. («Карманьола»). Вся книга поэта кричит на весь мир. («Бунт», «Пафос», «Боль», «Жизнь и Смерть»). Слонимский понял всю глубину пошлости современной Европы после войны — этой кровавой бессмыслицы. Ему досталась в удел ирония, досталась тоска этой солончаковой степи. Ирония — для других, тоска — для себя. И эта раздвоенность должна быть для поэта столь же мучительна, как для Лермонтовского «Демона», как для самого Лермонтова: горячее, словно арабский конь, сердце и маска холодной колкой иронии. Поистине, такой человек должен бежать сам от себя. И он подлинно бежит. Сердце поэта живет только в путешествии. Только в «перемене мест», в этом «весьма мучительном свойстве» он становится самим собой. В 1914 году он — в Париже, оттуда возвращается в Польшу чрез Англию, Норвегию, Финляндию; в 1922 году он — в Италии, в 1923 г. — в Греции, Египте, Палестине; в 1924 году с другом своим, поэтом Балинским, он чрез Канарские острова, Африку едет в Бразилию и возвращается в 1925-м назад, уже обдумывая план ближайшего путешествия — в Азию. Пацифист-интернационалист он ненавидит человечество и со страстью своего горячего сердца любит человека. В 1923 году Слонимский издал свой «Диалог между Юзефом и Стефаном», т.-е. между поляком - английским писателем Дж. Конрадом и тоже поляком - польским писателем Ст. Жеромским. Вечный путник Конрад побеждает в диалоге Жеромского призывом любить все человечество, найти отчизну в далеких морях — во всем мире. Это характерно для Слонимского. В том же году Слонимский в сборнике стихов «Час поэзии» напечатал прекрасный перевод «Левого марша» Маяковского и ответ на него, в котором за-

щищает идею космополитизма: «Левой, правой, все равно которой! В высь! В высь! В высь!» Жизнь это — затяжная тоска («Рифмы», «Крут», «Час поэзии» и мн. др.). Слова «жизнь» и «тоска» у Слонимского рифмуются. И нет ничего удивительного, что смерть для него прекрасна, что последнюю рифму он готов пряжкой застегнуть на ее груди. («Следы»). В стихотворении «Друзьям-русским» Слонимский говорит о великой любви к человеку: когда Великий Петр сможет отереть слезы Алексея, только тогда откроется новый мир. Тот же пафос и мастерство стиха — в других пьесах сборника («Сентиментализм», «Колыбельная»).

«Дорога на Восток» (1924 г.) — стихи, связанные с путешествием автора в Грецию, Палестину, Египет — полна тем же глубоким страданием. Та же музыка сердца, та же бесспокойная мысль и жалоба— стон души. «Любовь — великая и чистая как море» («О любви небесной и земной») потоком света бьет из сердца, которое поэт готов положить «у ног превышних Бога — который есть любовь» („Via Dolorosa"). И в скитаниях по Востоку поэтом овладевает не романтическая печаль, а подлинная тоска по родине («Разговор с земляком», «Тяжко мне, Боже», «Иерусалим»). В этом путешествии Слонимского на Восток, в тоске и словах сердца слышен голос романтика Словацкого, того, против которого наш поэт горячо боролся в жизни, так как Словацкий, может быть, его задушевнейшая любовь в поэзии. (Не спокойно-величественный Мицкевич, как утверждает Слонимский в своей прозе и в стихах «Мицкевичу»). Такой же страстностью звучат стихи Слонимского в сборнике «Из далекого путешествия» (1926 г.). Сюда включен и «Диалог о любви к отечеству». Общий характер — тот же: презрение к жизни, тоска бытия, сдержанность и трагизм полного одиночества. («Последнее путешествие», «Агасфер», «Воспоминание», «В дороге»).

Тот же горький смех кривит уста при воспоминании о жертвах и ужасах войны («Могила Неизвест-

ного Солдата»). В обращении к «Поэтам-большевикам» все те же вызовы, какие звучали к «Друзьям-русским». И в ответ на исповедь о тоске и холодности поэта можно было бы, вслед за поэтессой и критиком Марией Павликовской, ответить Слонимскому, что надо научиться любить однажды и горячо, поставить жизнь свою на карту хоть раз и научиться ненавидеть так, чтобы от сердца кричать об этом; тогда только мир предстанет иным.

Но Слонимский и сам находит выход. Еще в «Часе поэзии» у него есть стихи «Вавилонская Башня», написанные в манере Эмиля Верхарна. Старую, как свет, тему Слонимский избрал для того, чтобы на этом символе построить стихи с призывом к обще-человеческой любви всех народов и всех стран вне демагогических лозунгов. Только тогда, когда люди построят (ну, разумеется, в Америке, одной из будущих Америк) здание во имя человечества, мир будет возрожден. Неудачен был замысел поэта переделать стихи в драму (1927 г.), которая не могла иметь успеха тем более, что в ней было слишком много «публицнстики». Огромный успех имела его злободневная комедия «Варшавский Негр», полная остроумия и тонкой игры (1928 г.). Вообще, Слонимский-публицист заслонил за последнее время Слонимского-поэта. «Собрание стихотворений» (1929 г.) восстановило пред читателями — поэта. Слонимский включил в свое собрание поэму, изданную в 1927 году с фотомонтажами в ограниченном количестве экземпляров. Называется она «Око в око» и звучит призывом к миру, потерявшему рассудок в истреблении человечества.

Мастерство формы, разнообразие ритмов свидетельствуют о даровании поэта. В трагической раздвоенности его личности заключена глубокая романтичность. Пусть Слонимского упрекнут в неискренности и в позерстве. В этом борении—смысл его творчества.

АНТОНИЙ СЛОНИМСКИЙ.

Сентиментализм.

Слова трезвонят дико,
И речь моя жива;
После Войны Великой
Пишу я эти слова.

Певцы переулков, поэты,
Затянулись ли раны ваши?
Музыканты целого света,
Ну, как же там ваши марши?

Оправдает потомство ли вашу банду?
Ведь грехи ее тяжки,
Негритянские ноты звучат джаззбандом,
И стучат деревяшки.

И покажу я вам чудо,
Вот вам еще протест:
От Литвы до Вогезов, вы бы взглянули,
Джаззбандов деревянные ходули
Костылей и протезов.

И какую же новость и что за товар
Вы еще нам дадите?

Лишь тошнотворно продребезжите,
Пьянея от крови, точно комар.

И будь вас даже миллионы,
Полны вы жужжаньем длинным,
Комариным,
И не издать вам ни стона.

Не одурманить сердца визгами сирен
И маршем пролетариата,
Предпочитаю,
Как и когда-то,
Я в море плачущих сирен.

И песня, сдавленная воем,
С багряных карт историй,
Сребристым летом над водою
Зажжется вскоре.

Горя сегодня позолотой,
Как в ночь Иванову цветы,
На утро горем высушит болото
И вспыхнет Войной Доброты.

К оружью! К утру — начинайте...
Лишь озарится восток,
Вы для врага приготовляйте
Горючих слез кипяток.

Слеза прожжет несчастья света,
Очистит нашу жизнь
И сохранит священным амулетом
Сентиментализм.

Вернитесь, пастушки былого,
Дафнис и Хлоя,
Манон, Нинетт!
Пусть на грудах фабричной залы
Затрубит, дребезжа, кларнет.

Переплелись, ведь, в страшном гневе
Тела людей и пушек дикость,
И места не нашлось для крошки Дэви
И для тебя, мой старый Диккенс.

И кто услышал бы среди рассказов
О траншейных линиях
Плач позабытого Рюи-Блаза
И Павла и Виргинии?

Наполнилась великая цистерна
Слезами,
Но выпьет все земля милосердная
Своими черными губами.

Пробежит по свежей зелени
Дрожь,
И с шумом упадут на землю
Слезы, как дождь.

И средь соленого потока,
Объяты дрожью зыбкой,
Отдохнем и вздохнем глубоко
С заплаканной улыбкой.

Разговор с земляком.

Старый жид меня встретил у Яффских ворот:
— Сад Саксонский, скажите, как встарь, цветет?

Есть фонтан? Там, где с улицы Чистой был вход,
Содержали продажу фруктовых вод.

— Все как было: киоск... бьет фонтан, серебрясь...
Да теперь еще там Понятовский-князь.

— Понятовский! Ах, польское войско, поверь...
Хорошо было прежде, а как теперь?

Я бы нынче ж вернулся, коль не был бы хвор
Жить в Варшаве хочу я с давнишних пор,

Даже есть у меня покупатель один,
Коль продам — может, хватит... Но даст ли сын?

Имя сына то-ж Леви; он очень учен,
Говорю я про Польшу — не знает он.

Говорю я, толкую, как только могу:
«Так послушай, Варшава». А он ни гу-гу.

День.

Куст сирени дурманит, дождем освеженный,
Ветер небо очистил до дна,
И трепещут орлы на хоругви зеленой
На Piazza della Libertà.

Когда в пурпурной мантии бродит у моря
Величавый, торжественный день,
На изветренный мрамор, разводы узоря,
Кладут сумерки синюю тень.

А под вечер весь берег, огнем озаренный,
Хочет звездочкам в небе помочь,
Но уж на море, где не горят лампионы,
Как чернеющий куст, всходит ночь.

ЮЛИАН ТУВИМ.

Он всегда куда-то спешит этот поэт, всегда в движении во времени и в пространстве, опережая соседей и вместе с тем не теряя своей цельности.

Мир для него раскрыт широко, и он каждым биением сердца живет с этим миром в постоянном общении. Каждое явление, впечатление от действительности воспринимается им музыкально и слагается в слова. Стихи создаются им «в пути». А после — после идет упорная работа для того, чтобы эти стихи воплотились на бумаге. И тогда Юлиан Тувим замыкается в своей лаборатории: недаром занимался он в ранней юности химией. Он и к словам подходит как к химическим элементам, стремится в их сочетании достичь точности формул. Этой стороной своего дарования он близок Вал. Брюсову («и ты с беспечального детства ищи сочетания слов»). Но для Тувима в словах заключается магический смысл музыки, что сближает его с Конст. Бальмонтом. Стихи это — блестящий праздник, чудесная радость бытия, волшебство. Тувим усердно изучал творчество обоих русских символистов, прекрасно переводил стихи того и другого (изд. в 1921 году), знает и любит Ал. Блока, Ф. Сологуба, С. Есенина и др. Отдельные стихотворения этих поэтов он тоже мастерски переводил, особенно Сологуба (замечательно сделаны по-польски «Чертовы качели»). Он знает и Маяковского; перевел «Облако в штанах» так же образцово, как и символистов (изд. в 1923 г.). Может быть, не без вли-

яния Петникова или Хлебникова явился ряд лирических стихотворений Тувима — опытов внеобразной звукописи под общим заглавием «Слопевни» (особенно «О русской речи»). Тувим писал стихи еще на школьной скамье, но серьезно стал работать над стихом лет десять назад. Теперь ему за-тридцать лет. Он уже лауреат и имеет право на «маститость»: в 1928 г. родной его город — Лодзь — присудил поэту литературную награду. Это совпало с десятилетием его литературной деятельности. К юбилею было издано однотомное «Собрание стихов», в котором перепечатано большинство известных стихотворений. Автор расположил материал не хронологически или по своим книгам, но по новым отделам. И был прав: лирика Тувима выиграла в цельности. Тувим с гордостью называет своим учителем Леопольда Стаффа, от которого он усвоил умение владеть формой польской стихотворной речи. Но в то время, как учитель замкнут в себе и только в одиночестве находил себя, ученик — весь в жизни. По существу, он символист-романтик. Этим объясняется то обстоятельство, что из химика он часто превращается в алхимика и, подобно Брюсову, совершает магические действия — подобно Бальмонту, становится волшебником. Отзывчивый на всякий зов, на всякий звук в поэзии, он пошел по пути новаторства, ввел ассонансы, разнообразные рифмы (польскому стиху мужские рифмы несвойственны, ассонансы были почти незнакомы). Наконец, Тувим-алхимик попал на ведьмовский шабаш Ф. Сологуба Он понял пленительное искушение ведовства; черти и ведьмы, жуткие собаки, лающие при луне, появились в его поэзии. Он так увлекся «чертовщиной», что принялся за поиски памятников чернокнижия в польской литературе и в 1925 году издал замечательный сборник текстов с введением, под заглавием «Польские чары и черти». Романтические наклонности были причиной увлечения и Артюром Ренбо, его зловещими образами современного города, его свободным стихом. Ренбо — один из любимых поэтов Тувима на-

равне с Гоголем, которого он переводил и которого ставит на первом месте в ряду своих любимых писателей.

Так творит поэт свой мир в музыке. Еще в 1918 году — ко времени издания первой книги стихов — была напечатана «Весна» Тувима, наделавшая столько «шума». Это «дифирамб» городской весне в стиле Ренбо, в разнообразных ритмах и в патетическом строе речи, близком реторике Маяковского. Правый фронт искусства нашел в «дифирамбе» признаки литературного большевизма, и возгорелась война; поле сражения осталось за поэтом. И, странное дело, Тувим однажды признался, что не любит гор и моря; он не любит и толпы, может быть, даже боится ее.

Тувим издал шесть отдельных сборников стихов: «Подстерегаю Бога» (1918 г.), «Танцующий Сократ» (1919 г.), «Седьмая осень» (1922 г.), «Четвертый том» (1924 г.), «Слова в крови» (1925 г.) и, после «Собрания стихов», книгу, которую можно назвать «Чернолесская Чарь» (1929 г.) — заглавие, взятое из польского романтика Норвида. Из них самая интимная — «Седьмая осень»: стихи о любви умирающей, о далекой, милой провинции. Технически примечательны все — особенно «Слова в крови». Быть может, «Подстерегаю Бога» — менее цельная всех других кинг и наиболее анархическая; много места уделено городу. «В Варшаве» поэт готов сотней глаз восприннмать геометрию города, но «Поэзия» для него еще «взлет варвара, почуявшего Бога». Кое-где мелькают отклики на войну («Штаб»). В танцующем Сократе» больше зрелости, но и больше трагизма. Кроме замечательной «Весны» тут потрясающие образы и стихи «Смерти», «Панихиды», «Похорон», затем поэма о «Петре Плаксине», этом телеграфисте со станции Хандра-Унынская, в настроениях Чехова и в замечательном сочетании амфибрахиев с дактилями, наконец, самый «Танцующий Сократ»; тут пляс опьяневшего Сократа перерастает замысел гротеска и превращается в «Пляску Смерти». Через «Седьмую

осень», уводящую к первой осени — первой любви, всегда той же самой (заглавные стихи), перейдем к «Четвертому тому».

В этой книге поэт собрал все исключительные вещи, но совершенно ничем не связанные: «Крысы» уводят нас к ведовству, замечательные «Флейтист» и «Горбач» в ритмах с перебоями трагичны, как рисунки Гойи или «Цветы зла» Бодлера, перепевные «Мотыльки» и «В Краскостане» ярки, блестящи как стихи Бальмонта, «Резня берез» свежа и неожиданна, но сильнее всего «Первое мая»; эти стихи напрашиваются на сравнение с Маяковским разве только потому, что поэт вышел на улицу в толпу и кричал сотнями голосов о том, что «день растаял в красный праздник», что «из лазури бухает голубой праздник». В «Первом мае» использованы комбинации внутренних рифм и аллитераций. Те же приемы мелодики доминируют в «Эпосе», «Вот зазвонили дивозвоны»... и особенно в Слопевнях» (ст. 5: «О русской речи»). Но «слово это — вино и мед, слово это — мясо и хлеб» («Слово и тело»). Слово надо поэту воплотить. Таким могучим воплощением в творчестве Тувима явился сборник «Слова в крови». Поэт сам в необычайном музыкальном восторге от своей власти над словом, он — «шут, эксцентрик, танцор, алхимик, виртуоз», потому что он должен быть «человеком-стихом». Эти стихи играют шампанским, это поистине „Hocus-pocus"; и концовкой этой пьесы — блестящая игра словами: „O, hocus-pocus! Hoc est corpus! Формула бога и поэта». („Hocus Pocus").

После «Собрания стихов», завершившего первое десятилетие деятельности Тувима, явился сборник «Чернолесская Чарь», более спокойный по настроению, не поражающий неожиданностями. Порой чувствуются отзвуки прошлого; в стихотворении «Псы» можно узнать потомство Сологубовских многочисленных «собак», но в книге этой автор, сохраняя власть над словом, более «человек», нежели «поэт».

Для русских читателей Юлиан Тувим особенно интересен своей горячей любовью к русской поэзии. Он даже задумал издать по-польски сборник русской поэзии, средневековой и новой. В 1927 году он издал полный перевод «Слова о Полку Игореве» с предисловием и примечаниями берлинского профессора Ал. Брюкнера; к задаче своей он подошел как поэт, вслушиваясь в ритмы отдельных частей памятника, и его перевод выше многих, если не всех, переводов «Слова» на современный русский язык. «Медный Всадник» Пушкина в переводе Тувима печатался пока в отрывках, но если судить по ним о целом, то и филологу, и поэту приходится только радоваться: при всем стихотворческом мастерстве соблюдена большая точность, сохранены даже аллитерации. Но много о переводах Тувима говорить не приходится: тут кончается современность и начинается история литературы.

ЮЛИАН ТУВИМ.

Hocus-Pocus.

Все это лишь Нью-Иоркских сцен трюк
И слов и ритма согласный хор.
Я начинаю — шут, эксцентрик,
Алхимик, виртуоз, танцор.

Я рифму крепко приладил к речи,
На ней свисаю вниз строфой,
И вдруг взношусь протнворечьем
Ногами вниз, вверх головой.

Над сеткой — гоп! Над бездной где-то
Прыжком смертельным беру рекорд,
Над жизнью яркой светясь кометой,
Я метеором лечу за борт.

Теперь же вновь, как и когда-то,
С улыбкой кланяюсь и вот
Пинетти, престидижитатор, —
Свои таланты пускаю в ход.

Ловкач, жонглер — берусь за штуки,
Горсть слов бросаю в высоту

И прутьями железных звуков
Я их пронзаю на-лету.

Взгляните: фейерверк могучий
Цветов и искр взметаю в джазз.
С жужжаньем звонким колибри тучей
В раскрытый рот летят тотчас.

Маг! Чудо века! Не игрушки!
— Кудесник! Человеко-стих!
Слога танцуют, как лягушки,
И я с огнем глотаю их.

Словоглотатель — я просто жуток,
Я в тайны слова посвящен.
В присутствии врачей — без шуток —
Из сердца крик бросаю вон.

И снова речью играю рьяно —
Ну кто, как я, узор сплетет?
Я клоун — математик пьяный,
Предвижу слово наперед.

Слова из сердца, как вихрь, гонимы,
Слова, танцуя, стремятся з высь.
О, мутный хаос! Планеты — мимо!
Во мгле вторично звучит: свершись!

Одним заклятьем я — hocus-pocus!
Творю весь мир для всех веков.
О, hocus-pocus! Hoc est corpus!
Вот знак поэтов и богов!

Христос в городе.

Напролет не спя всю ночь,
Танцовали на мосту.

Воры, сплетницы, трещотки,
Пьяницы, шуты, кокотки,
Сифилитики, убийцы,
Утопившиеся в водке.

Танцовали на мосту,
Танцовали до зари.

Хулиганы, бунтари,
Неприличны, злобны, гулки, —
И плясали переулки,
Виселицы, фонари
— И псари.

Сквозь ночную темноту
Танцовали на мосту,
Гости важны и пьяны —
Сукины сыны.

Сводницы и шлюхи,
Старикашки и старухи.

Взявшись за руки потом,
Застучали каблуком, —

Сыпь, гармошка, сыпь в окошко,
Сыпь, гармошка!.. Громче крики...
Так плясали до зари
Пляс растрепанный и дикий.
Сыпь скорее, раз-два-три.
Пили. Жрали. Танцовали.
Лишь один стоял в сторонке,
Всем чужой и незнакомый.
Все глазели долго на него,
Молча, хмурясь, изподлобья,
И плечами пожимали,
Сплевывали и ругались.
Подошли к нему сторонкой,
Спрашивали, говорили.
— Он молчал.

Подошел тут Рыжий, тонкий:
— Кто такой?
Молчал.
Подошел другой, без носа,
Прыщеватый, безволосый:
— Кто такой?
Молчал.
Подошел один из пьяниц,
Голодранец, оборванец:
— Кто такой?
Молчал.

Но явилась Магдалина:
Увидала и узнала...
Плакал...

Все утихли. Пошептали.
На земь пали. Зарыдали.

Флейтист.

Жил был невзрачный флейтист на свете
В громком столичном оркестре.
Громы симфонии мутили пространство,
Он же свистал на флейте.

Глазки карасьи разнеженно щурил,
Млея в рыдающих спазмах.
Музыка грозно гудела бурей
В бешеном энтузиазме.

Так все играл прыщеватый флейтист тот
Даме из третьего ряда.
Дама была, словно даль, золотиста,
Словно легенды прохлада.

Дул и пищал он. Мелодья все та же:
Ночью тоскует он, бедный, —
Пусть же хоть ей о тоске все расскажет
Писк, этот писк победный.

Пусть она встанет и сложит ладони,
Пусть улыбнется — о, еслиб...
Гляньте — встает он, влезает на кресло,
Этот флейтист симфоний.

Гляньте, кричит и взбирается выше.
Вот кулаки сжимает.
Флейты его, мол, никто и не слышит,
Та — ни о чем не узнает.

Трубы гремят, громыхают тромбоны.
Скрипок разносятся вздохи,
Но уж на кресла смятенье со стоном
Рухнуло вдруг в суматохе.

Горбун.

Галстухов прекрасных ряд,
Но зачем они мне, коли я горбат?
С этим было бы, пожалуй, к лицу,
Что серебряной полоской светит.

Но напрасно,
— И так ведь никто не заметит!

Будь он из радуги даже,
Пестр, как попугая убор —
Никто не скажет: «Чудный галстух!»
Каждый скажет: «Что за страшный горб!»

Длинная нужна мне шаль,
Шаль прекрасная — на ней узор,
Завяжу ее красиво —
— Не узнаете меня, подите!
— «Ах! Ах! Ах!», шепнете,
«Что за горб!»
Но... Вы зачем на галстухе висите?



ВНЕ ГРУППИРОВОК.

СТАНИСЛАВ БАЛИНСКИЙ.

Станислав Балинский издал только один сборник стихов, но в нем он показал себя сразу вполне зрелым поэтом. Вне сомнения, строгий к себе автор отобрал очень немногое из написанного им вообще. И об этом следует пожалеть, так как такое умение владеть стихом дано не каждому, и весьма возможно, что многое из оставленного под спудом представляет для читателя исключительный интерес.

Поэту двадцать восемь лет; он довольно поздно выступил в печати самостоятельно. Сборник его стихов называется: «Вечер на Востоке» (1928 г.). Каждая строка в этой небольшой книжке продумана, рифмы отчеканены, показано зрелое мастерство, особенно со стороны композиции как отдельных частей, так и целого.

Книга польского поэта о Леванте (все равно каком: турецком, персидском, арабском) всегда заставляет вспомнить о романтической «левантийской традиции» в польской литературе. Волею судеб Адам Мицкевич увидел Левант в Крыму, а затем в годы изгнания узнал близко Турцию уже не в качестве поэта, но политика. Юлий Словацкий в 1836 г. (десять лет спустя по выходе в свет в Москве «Крымских сонетов» Мицкевича) увидел Восток в Греции, Египте, Сирии, пропутешествовал почти год. Там до него скитался знаменитый «Фарис», «арабский вождь» и польский патриот 1830—31 г. г. гр. В. Ржевусский; это был польский аристократ, который эмигрировал

на Восток, стал предводителем арабского отряда и пропал без вести в польском восстании, личность — совершенно романтическая, которую поэт Словацкий воспел в «Балладе о Ржевусском» — одном из лучших произведений своих.

Романтический «левантизм» воспринимался одинаково Словацким, как поэтом, и Ржевусским, как мечтателем. Но мечта поляков после поражений 1830—31 г. г. устремлена была на Восток с практическими целями: нанести через Турцию удар России. В этом порыве отразились романтические стремления эпохи.

А в наши дни польский поэт на Востоке... кто же он такой? Это — атташе при посольстве, который о своих занятиях говорит в стихах.

Казалось бы, что общего между этой мировой профессией, однообразной для поэта — как Гоби, и пламенным Ширазом, зеленым благовонным небом Персии, строфами Хафиза?..

«Вернешься и ты к Исфагани, как пастырь
вернется к долинам:
К аллеям из белых каштанов, к вечерним глухим мандолинам...»

Атташе побежден поэтом, а поэт пришел с Запада не в одиночестве: он принес в душе весь тяжелый груз европейского романтизма. Замкнутый в себе, молчаливый, он таит ревниво свои чувства. Он не только знает хорошо Восток таким, каким его видели Мицкевич и Словацкий, Ламартин и Жерар де Нерваль; он непосредственно чувствует этот иной мир, который его окружает. Впечатления невольно вызывают ассоциации. Поэтому больше, чем колонны Персеполя, чем туманный горизонт пустыни, чем изваяние царственного Кира, волнует его незаметная подпись на камне развалин — графа де Гобино. Этот дипломат, путешественник, писатель времен второй французской империи, знаток итальянского Возрождения и археологии Востока встает в памяти польско-

го поэта на ступенях дворца в Персеполе, когда цветут весенние розы и кругом расстилаются серебряные долины.

Балинский даже исторически - точен: он дает в руки путешественника книгу археолога Роулинзона «в роскошном издании», дорожа каждой частностью для воплощения своего предшественника там, где за эти незаметные годы, начиная от 1855-го, ничего не изменилось. Та же тревога, как тогда, охватывает путника и сейчас, когда ночь застилает дно неба черным парусом, и во мраке растут колонны развалин, готовые упасть и покрыть всеразрушающее, бессмысленное время.

Трагический для поэта смысл времени и пространства ощущается между строк на протяжении всей книги. На Востоке поэт пишет «Элегию к родной земле», но должен (в другом стихотворении) сознаться, что ни серебристые водки Варшавы, ни терпкое вино Лас-Пальмас, ни золотистая влага Анконы не могли очаровать сердца так, «как с миндалем тяжелый кубок персидского вина, мной выпитый когда-то в майский вечер».

Со стороны мироощущения «Вечер на Востоке» является исповедью сердца, полной трагизма, исповедью подлинного романтика нашей эпохи.

СТАНИСЛАВ БАЛИНСКИЙ.

Вечерняя молитва.

Когда закат блеснет своим кармином,
Окрасив стены в темно-синий цвет.
Плывя к священной Мекке, по долинам,
Задвижется молитвенный привет.

И с плоских крыш, и с минаретов стройных,
Над тишиной садов, над рябью вод,
С базаров праздничных и беспокойных,
С мечетей сонных, с городских ворот,

Из лавочек, где странные ремесла,
С ночных прудов, где обронил закат
Свои огни, как пламенные весла,
С зеленых Гулистановых оград...

Вечерний зов плывет благоговейно
Широкий, как пустыни желтый край,
Далекий, словно родина Гуссейна,
И острый, словно меч у входа в Рай.

Уставившись глазами в Черный Камень,
Оазисы утихли, чтобы речь

Звучала громче всеми языками
Просящей линией взнесенных плеч.

Уже ночная тень подходит к Богу,
И шум шагов летит издалека,
И вышел Бог на красную дорогу,
И в облаках горит Его рука.

Она висит, как смерть над полем битвы,
И пламенеет средь ночных годин,
К ней сотни рук подносятся с молитвой:
— Аллах велик! Аллах, Аллах — един!

Святым пожаром город обагрился
И взносится за стаями молитв
Туда, где горизонт в песок зарылся,
Как будто лезвее сребристых бритв.

В безсонной мгле вокруг пустыня тонет,
Не зная звезд, ни воздуха, ни нас,
Мертва, как будто не было ладони,
Нам указующей вечерний час.

И лишь дивится путник неизвестный,
Что, вместо мира, розовый туман
Плывет к каким-то берегам небесным
Вечерний город — пьяный Тегеран.

МЕЧИСЛАВ БРАУН.

Пять лет назад Мечислав Браун печатался в органе футуристов «Альманах нового искусства»; там была издана, между прочим, его «Ода Свободе», еще совсем юное произведение. С тех пор Браун успел издать три тома стихов, в которых он по-существу ничего общего с футуристами не имеет; это—«Ремесло» (1926 г.), «Промышленность» (1928 г.) и «Дубовый лист» (1929 г.). Тут он выступил как поэт революционно-общественного направления, хотя к соответствующей группе его причислить нельзя. Темы его стихов взяты из трудовой жизни рабочих; направление его — пролетарское. Поэзия труда насчитывает в польской литературе многолетнюю давность, так как соответствующие темы интересовали еще представителей «Молодой Польши»; это была реакция против мелкомещанских настроений конца прошлого века. Темы подобного рода замерли впоследствии; их в поэзии никто серьезно не подымал до второй половины нашего десятилетия. Поэтому поэзия Мечислава Брауна должна возбудить к себе интерес. Принадлежит он по возрасту к послевоенным поколениям поэтов (род. в 1902 г.), по месту рождения—к фабричному району (Лодзь). Сама жизнь наталкивала его на темы знакомого, окружавшего его быта, и нет ничего удивительного, что в своем «Ремесле» он дает сразу же целый ряд стихов о труде: «Сапожник», «Портной», «Маляр», «Часовщик», «Столяр», «Кузнец», «Пекарь» (невольно вспоминаются такого же рода «портреты», но на сельские бескидские темы Эмиля Зегадловича). Однако дело в том, что Браун в тематике срывается

в область отвлеченную и пишет своих «Леонардо», «Магомета», «О Мицкевиче», «Чистилище», «Готаму», «Марию». Та же невыдержанность — и во втором сборнике: «Дровосеки», «О рождении хлеба», «О постройке дома», «Горный Шленск», «Фабричная Лодзь» и рядом «Дума о Словацком», «О Мицкевиче», «Петр». (Великий — отражение Пушкина). В третьей книге преобладают темы отвлеченного характера, вплоть до «Пантеизма» и «Бога». Таким образом, на первый взгляд талант поэта «не отстоялся», он бродит, как молодое вино. Что касается самой манеры письма, формы, языка, то Браун, революционизуя содержание, хотел, повидимому, отбросить все, к чему стремились послевоенные польские поэты, не вполне ясно разобравшись в том, что может пригодиться, а что — нет. Поэтому его манера — чисто описательная. Он признает внешность мира, нагромождая один образ на другой, стремясь во что бы то ни стало и какой угодно ценой создать свою поэзию вещественной. Отклики на Мицкевича, Данте, Пушкина оказываются поэтому необоснованными. А с пролетариатом и рабочим классом внутренно у него общего почти ничего нет. Быть может, эти черты служат залогом «лучшего будущего» для Брауна, но они никак не позволяют судить о том, что поэзия его пережита им самим. Он скользит по важным, насущным темам, он произносит слова, напоенные кровью и потом, а, вместе с тем, не взволнует и не заставит другого чувствовать так, как чувствует, может быть, он сам. Из «реалиста» Браун пожелал стать «сюрреалистом» и «пантеистом». И реализм жестоко мстит ему покамест. Областные темы первой книги, быть-может, наиболее подходят по стилю к вырабатывавшейся им вначале манере письма. Как проявление революционных настроений, как смелая попытка создать областную рабочую поэзию, не отказываясь от других тем и не порывая с прошлым вплоть до Словацкого и Данте (значит, вплоть до мистицизма), творчество Мечислава Брауна имеет значение и заслуживает к себе внимания.

МЕЧИСЛАВ БРАУН.

Птицы войны.

Над городской густой громадой
Рыжеют звезды мутным рядом,
Теснятся в голубом эфире,
Как пуговицы на мундире.
Средь улиц, словно в мышеловке,
Толпа юлит, как зверь неловкий,
Ползет, дымится темным паром
Между домов, по тротуарам,
И мечется сороконожкой
По всем проулкам и дорожкам.
А над лесами, над полями,
Когда закат, ломая пламя,
Висит над солнцем раскаленным
Латунью жирной и червонной,
Летят вороны — бесспокойны,
Вещая мор, вещая войны.
Кричат, визжат охрипшим хором.
Хоругви черные — над бором.
Кровавый пух и перьев клочья.
Они примчатся нынче ж ночью,
Глумливы, рьяны, полупьяны
И расклюют все наши раны,
Вороны, нетопыри, каты

— Гробокопатели, солдаты.
Они кружат, вот их все больше,
И над Европой, и над Польшей.
Своими клювами расхлюпав
Полки непогребенных трупов,
Летит все дальше злое стадо,
Где город их зовет лампадой —
На площади, на перекрестке
Возьмутся вновь за труд свой жесткий.
И будут ржать. И бить крылами.
Пред нами, с нами и за нами.
О, страх и кара! Бич тяжелый!
Летающий Савонаролла,
Который каждым тротуаром
Нас топит в Mare Tenebrarum.

ИОСИФ ВИТТЛИН.

«В 1914—1918 г. г. еще можно было писать о душе. Ведь тогда тела людей тяжко страдали. Теперь мода переменилась. Теперь души истекают кровью, а тела пока остаются в покое. Поэтому литераторы пишут теперь о телах, считая бестактностью касаться души словами».

Так пишет Иосиф Виттлин в предисловии ко второму изданию своих «Гимнов» (1927 г.). Поэт сам указывает на эпоху мировой войны как на время создания «Гимнов» — эпических песен о человеке, смерти и Боге, к которому приближала смерть, ежедневная гостья.

Пафосом смерти полны стихи «Гимнов», написанные в самых разнообразных ритмах. Вопрос о смерти — мучительный для каждого современника мировой войны — единственно волнует Виттлина. Войной создана его поэзия; и неровными ее ритмами, непрестанными срывами в бездну, минутными зловещими затишьями звучат ритмы «Гимнов». Поэтому так понятен пафос автора и его лиризм в эпосе. Этими основными чертами и хронологией Виттлин необычайно схож с французским поэтом войны, рано погибшим Канудо, оставившим после себя сборник «гимнов» о войне, смерти, человеке. Простыми словами пишет Виттлинг о самых простых вещах. И тем сильнее звучит его голос, тем трагичнее становится каждый образ. О смерти крестного дерева и о бессмертии Христа — гимн «Боль Дерева» перерастает древнюю

христианскую легенду о «Крестном Древе» и становится пантеистическим «языческим», эллинским гимном. Трагичен «Гимн о ложке супа»: тщетно жаждал ее солдат и не дождался, после всех мучений войны, после трагического „turmentum belli". Теперь ложка теплого супа не нужна ему, не нужен этот дар небес, который напрасно хочет дать поэт брату-человеку.

«Колыбельная» звучит над могилой этого «неизвестного солдата» похоронным гимном: враг его уже не узнает ни о чем, не узнают и пресыщенные грабежом фабриканты трупов — короли... Но весь мир рвется к счастью жизни, в нем нет места смерти: «дерева о чем-то думают глубоко, и в мечтах о счастьи — вспаханная нива». («Интермеццо весенней ночи»).

Эти вздохи мира — только интермеццо, перерывы в смертной тоске человека.

Некоторые читатели уверовали почему-то в христианство Виттлина, даже сопричли его к «церковным гимнографам». Но если «католический» Поль Клодель, в сущности, должен быть занесен в индекс как опасный для католичества писатель, то уже Виттлин ничего общего с католицизмом и церковностью не имеет.

Условно-языческие «Гимны» символиста Каспровича явились в некотором роде для Виттлина образцами. Но его поэзия прямым путем вышла из Библии и Гомера. Тут он почерпал и почерпает свою силу и знает, что самое трудное для поэта — быть скупым. Много-много лет трудился он над переводом «Одиссеи», издание которого снабдил замечательным теоретическим предисловием (изд. в 1924 г.). Много труда вложил он в передачу вавилонского эпоса «Гильгамеш» по транскрипции Буркхардта (изд. в 1922 г.). Поэт проник не только в стиль, но и в тайну древневосточного и эллинского пантеизма. Поэтому он, по своему существу, чрезвычайно далек от христианства в узком понимании этого мировоззрения.

Виттлин издал книгу своих критических статей («Война, мир и душа поэта», 1925 г.), в которых он

проявил большую чуткость и понимание стиля. Но наиболее критически он отнесся к себе самому:

«Много стихотворений я сократил и выправил — я, ведь, понял, что тайна поэзии заключена в умеренности». Так пишет он в предисловии ко второму изданию «Гимнов» (1927 г.), хотя первое издание их (1920 г.) представляло собою небольшую книжку.

Годы труда — и одна песня: вот что может быть целью для Виттлина.

Поэтому на прочие свои стихи, написанные вне цикла «Гимнов», он смотрит как на что-то совершенно постороннее, может быть, случайное, а сборник назвал «Контрабандой» (1929 г.). Он среди молодых — один из старших (ему 32 года), ио, как стихотворец, старше, быть может, всех.

Внешне и внутренне замкнутый, он может жить только в пустыне своей комнаты, вечно слыша музыку Баха, Генделя, Моцарта, Бетховена, мысленно возвращаясь к Италии, к Джотто, особенно, и к его герою — Франциску Ассизскому. Технику средневековых хоралов, песнопений церковных применяет он к современному польскому языку, работает над ритмом прозы и уже несколько лет пишет книгу о Франциске Ассизском. Для Виттлина св. Франциск — живой современник: прекрасный поэт, революционер, горячий пацифист, умный общественный деятель. Думается, Виттлин уверен в том, что живи св. Франциск в наши дни, он вместо канонизации получил бы награду Нобеля за пропаганду мира и был бы знаменитым литератором. «Псалом ко дню 700-летия со дня смерти св. Франциска» (названный автором: «Первый грегорианский хорал») обращен к библейскому Богу, написан по-библейски сжато и по-существу пантеистичен, как и проповедь самого св. Франциска.

Этот «Псалом» — образец дальнейшей эволюции формы «Гимнов», а вместе с тем доказательство того, с каким упорством продолжает Виттлин свою работу, разрешая труднейшие задачи и оставаясь всегда верным себе.

ИОСИФ ВИТТЛИН.

Гимн о ложке супа.

Я хочу тебе дать ложку супа,
Замерзающий в чужбине брат,
Что бродил три долгих жарких года
Пущами невспаханных полей —
        И шел, и шел
Без конца, без цели шел да шел,
На сырых холмах лежал и млел,
И в вагонах для скотины гнил,
И хлеба плеснеющие ел,
И табак нз кизяка жевал,
И водицу из болота пил,
        И шел, и шел —
И тебя все время грызли вши,
Оловянные кусали пули...
Пока вдруг не выпила тебя
Алчущая Смерть.

Ой, пила и выпила до дна,
Ты, который в засухе пальбы
Сох, пока не высох, словно пруд,
Полный сумраков в часы заката.

Я хочу тебе дать ложку супа.
Может, выйдешь из оцепененья

Ты, который костенел в окопах,
И которому на смену
Не пришел никто.

Ты — мой брат. За что ты воевал
И за что тебя терзали вши,
И зачем ты полз, и полз, и полз,
И, питаясь бодяками,
Из навозной лужи пил — — —

Этого не знаем мы с тобой
(Может быть, тебе об этом
Бог когда-нибудь расскажет) —
Но одно, одно лишь знаю я,
Что в тот час, как седая смерть
В ледяных доспехах шла к тебе,
Шла на цыпочках, почти бесшумно —
Ты не звал ни матери своей,
Ни отца и ни жены своей,
Нет, ты грудью изболелой звал,
Звал и судорогой ног и рук,
Очи устремивши в темноту,
Криком, стынущим в крови, — ты звал:
«Ложку теплого мне дайте супа»,
Ложку, что теперь напрасно
Дать тебе хочу.

ЮЛИАН ВОЛОШИНОВСКИЙ.

«Очки». Так озаглавил поэт свою первую книгу стихов (1926 г.). Через эти очки мир выглядит вполне по-литературному. И вся небольшая книжка полна мелодически-разнообразными стихами, с диссонансами, ассонансами, свежими рифмами. Волошиновский — очень искусный стихотворец. В языке он решительно отмежевывается от истертых слов, о чем можно судить уже по самому заглавию сборника.

В самых патетических местах, которых довольно много, поэт не опасается быть намеренно-прозаичным. Стихи он располагает так, что получаются только двустишия, связанные попарно созвучиями, очень длинные стихи; поэт мог бы разбить их с легкостью пополам, но именно эта протяженность создает ритмическую законченность, позволяет не злоупотреблять созвучиями и быть более скупым в изобразительных стихотворных средствах. Отсюда — один шаг к ритмической прозе.

По содержанию сборник на одну треть занят передачей впечатлений от виденной поэтом красоты, той красоты, что изображена другими; несколько стихотворений посвящено Беатриче (особенно хорош «Амулет»), образ которой крепко овладел, повидимому, автором. Сознательное и серьезное отношение к ремеслу поэта сразу заставляет нас отнестись внимательно к небольшой и оригинальной книге Волошиновского.

Автор любит, повидимому, из русских Лермонтова, Тургенева, Блока, Есенина; из западно-европейцев — Шекспира, Данте; из поляков — Словацкого, Выспянского, Норвида. Но он, по своему духовному

строению, подлинный прерафаэлит, родственный Суинберну и Россети. Пусть настроение он заимствовал у Словацкого, мироощущение — у Красинского, учился стиху он у Мицкевича. Но прерафаэлитизм чувствуется на каждой его странице и отраженно светит в замечательной книге о Твардовском, этом польском Фаусте, книге, проза которой по сжатости, рельефности и благозвучности производит сильное впечатление (изд.. в 1927 г.). Те же стороны своего творчества выявил поэт в двухтомной повести «Словацкий» (1929 г.).

Еще большее мастерство проявил Волошиновский во «Власти сна» (напис. в 1925 г., изд. в 1928 г.).

Это не «власть мечтания» или «откровения». Вспоминается заглавие первой книги стихов Леопольда Стаффа «Сны о власти». Может быть, и драма Кальдерона «Жизнь это — сон». В книге три новеллы: «Жизнь это — сон Марии», «Предание об Иоанне» и «К Беатриче».

Необычайная свежесть подхода к трем давно многими пересказанным темам, прекрасный язык (свой, как и в «Очках») и особенно — продуманная конструкция — вот характерные черты этих нео-биографий (как их назвал поэт Балинский) или «Героинь» (по слову Овидия).

В «Иоанне» и «Беатриче» удачно кольцевое построение, в «Марии» заключительные слова — хорошая концовка для рассказа.

«Жизнь, что была сном, кончается этим сном», говорит поэт о жизни Марии. Его Иоанна живет во сне, пока ее не будит поцелуй короля; но во сне явился ангел, во сне — отвага, во сне — победа; на-яву она узнала земную любовь. И Данте видит во сне Беатриче; но в то время, как пробуждение плоти Иоанны вырывает ее из сна в явь, для Данте Беатриче воплощается только во сне.

Так подходит Волошиновский к видениям, близким для итальянских художников «кватроченто» чрез глубокую связь с английским прерафаэлитизмом.

ЮЛИАН ВОЛОШИНОВСКИЙ.

Лето.

Уже сено стогами свозят по лесам, лугам и полям,
Огибая ленивую речку, над которой растут тополя.

Миновав заходящее солнце, окутано серой мглой,
Оно пахнет вспотевшим ветром и теплой тучей ночной,

Погруженные в реку сети до зари провалялись на дне
И набухли песком розоватым в заснувшей речной глубине,

И втянули на влажный берег рыб серебристую муть,
А сами над лугом повисли, как высосанная грудь.

Уже пробило время купаний и вечерних молитв —
Застывают прохладные волны, как струны дремлющих цитр.

Сняв согретые фартуки, бабы плывут на средину реки,
Обнажая и плечи, и руки, сняли парни свои кушаки.

На воде отражается небо обещаньем грядущих дождей,
Потому притаилися травы и ликуют цветы везде.

Перед бурей насытилось стадо электричеством нервной травы,
Словно два пруда твои очи беспокойной полны синевы.

Шарманка.

Словно грязная девочка, попка кричит беспрестанно.
В клубах пыли шарманка бредет на ноге деревянной.
Захромав по шоссе, как слепая мечта среди ночи,
То споткнется о камень, то к небу внезапно подскочит.

Но желтеет закат, и поблекли, желтея, дороги,
И вот, в город шарманка пришла, как бедняк одноногий.

А потом, всем надежду и радость суля то и дело,
На мощеном дворе загалдела про все, что умела.

И тогда, как цветочки в горшках, распустились окошки,
Ощетинились щетки, метнулись кастрюли и ложки.

Подбоченясь, передники вылезли слезно и робко:
Что же каждой из них прокричит с этих карточек попка?

Только в сердце одном нету слез, ни вниманья, ни слуха.
Только — ручка в окне. Занавеска опустится глухо.

КАЗИМИРА ИЛЛАКОВИЧ.

Глубокий трагизм и власть над словом — отличительные черты творчества Иллакович, которые чувствуются при чтении ее стихов, начиная с первой книги.

«Полеты Икара» (1914 г.) это поэзия души с тем особенным оттенком романтической чуткости, которая напоминает Хейне. Но в Иллакович нет хейневской иронии; это чувство в ней гораздо острее и сродни скорее Байрону или — нет, не Байрону: в поэзии Иллакович слышен явственно голос «гордого человека» романтической эпохи, сердце которого облито было «горечью и злостью» — Лермонтова. Поистине горькой отравой была для Иллакович некогда поэзия Лермонтова; от него, быть-может, поэтесса давным давно отошла; но есть, ведь, сродство душ, и от этого сродства никуда бежать нельзя. Ирония, замкнутость и байроническая гордость придали вдохновению Иллакович силу, о чем бы она ни говорила. Даже «Лихорадка», чисто хейневское стихотворение, остается под знаком этой основной черты Иллакович. «Бунт юности», «Приходишь плакать»», наконец, весь отдел книги — «Ах, куда итти мне с моею тоской» (заглавие взято из Ницше) выдержаны в том же настроении, в тех же образах, которые воплощаются на грани двух миров: реального и ирреального (земли, с которой отлетает Икар, и неба, куда он стремится). Икар, этот нежный юноша, похожий на девушку, взлетает, но не разбивается: он безумен, но крылья его крепки, на них нет воска, они сделаны рукой современного мастера.

И нечего опасаться, что техника стиха не выдержит под напором строгого анализа: даже ранние стихи Иллакович крепко сделаны, и она вправе никогда не отрекаться от своего сборника, что является уделом далеко не многих поэтов, хотя целых пятнадцать лет насчитывает ее книжка и за это время поэтессой издано еще тринадцать книг (из них — одна сказка в прозе): «Вити» (Ветви — вестницы войны) (1914 г.), «Три струны» (1917 г.), «Колядки польской беды» (1917 г.), «История королевича Ля-Фи-Чаня, солдата Сойя и девочки Кио» (1918 г.), «Три струны» (избранное; 1919 г.), «Смерть Феникса» (1922 г.), «Детские рифмы» (1923 г.), «Улов» (1926 г.), «Колдовские образы имен» (1926 г.), «Повесть о московском мученичестве. Золотой венок» (1927 г.), «Плачущая птица» (1927 г.), «Зеркало ночи» (1928 г.), «Чародейные зеркала» (1929 г.). Такому числу сборников позавидует любой поэт.

К годам мировой войны относятся три книги стихов Иллакович. Прежде всего, она вспомнила о том обычае древних славян, который заключается в передаче известий о начале восстания путем особого знака — ветви. Эти «Вестницы войны», этот призыв звучит во всех стихах ее второй, небольшой книжки, призыв отмщения за расстрелянного врагами милого, который лежит непогребенным в поле; тут Иллакович достигает необычайной непосредственности, и ее «заплачки» носят народно-песенный характер. «Колядки польской беды» — рождественские песни польского народа на опустошенных войной полях — продолжают этот уклон поэтессы в сторону непосредственного, на первый взгляд, песенного творчества. Тут сказывается исключительный дар Иллакович проникновения в тайны интуитивного творчества, чего многие крупнейшие поэты не умели достичь. Не подделка, но подлинность. Чем проще слова поэта, тем трагичнее звучат они. И когда в «Трех струнах» Иллакович уже иным языком, иными, терпкими словами говорит о крови и о смерти, становится понятным, что нужно иметь на

это право. Перед этими книгами «литературой» становятся русские военные стихи за исключением очень немногих. Иллакович заслужила себе право говорить о войне. Она глядела в лицо смерти не в переносном, а в подлинном значении этого слова, пробыв всю войну фронтовой сестрой милосердия. Она видела разоренную родную страну. Она не умеет плакать, она умеет только петь. А поет она не о своей беде, она поет о крови человеческой, о сожженной злобой земле так, как поется, без преднамеренности. Нужно родиться на свет с этой непосредственностью в душе, чтобы такая простая речь не была бы грубой подделкой. Это исключительный дар богов. И вот, Иллакович легко говорит с детьми на их родном детском языке. Когда она рассказывает в прозе длинную «Историю королевича Ля-Фи-Чаня, солдата Сойя и девочки Кио», когда она несколько времени спустя слагает свои «Детские рифмы», чудесно иллюстрированные С. Стрыенской и положенные на музыку К. Шимановским, поэтесса не подлаживается к детской речи, к детскому миросозерцанию, она сама говорит и чувствует как дети, забывая о внешнем страшном мире взрослых. Поэтому обе эти книжки — не «детские» и не «взрослые»: они написаны ребенком, они созданы вдохновением большого, музыкального сердца, умеющего смеяться и плакать в блаженном детстве. И слово «мастерство» тут совсем не кстати, ибо нельзя соловья или жаворонка хвалить или бранить, их можно только почувствовать как недосягаемую красоту. Но соловей и жаворонок поют для себя, а не для каких-то слушателей; упрекать их в эгоцентризме — нелепо. Такой же точно нелепостью было бы упрекать Иллакович в том, что она совершенно не заботится о слушателе или читателе. Она живет стихом, звуком — и не может иначе. И нечего вовсе рассуждать о формальных сторонах ее лирики, о ритме, о языке, о соотношениях формы и содержания, когда и старого, и малого приведут в восторг ее «Нянька короля Ирода», «Шмель и Жук», «Поросенок» и все остальное. А о

том, каким это «свободным стихом» написаны ее вещи, сочетанием каких размеров достигается мелодическая чистота, поэтесса, наверное, весьма мало думала. Иллакович пришла к нам сама от себя, независимая и своя, со своей большой любовью и подлинной нежностью. Поэтому никому не может быть безразлична и ее трагическая «Смерть Феникса». Этот Феникс, старый и лысый, ею подожжен; весь мир лесной. экзотический встрепенулся, мчась от пожара; и вот, из пожарища выходит обожженный ребенок — Феникс — у которого начинают расти золотые перышки и крылья. Бессмертный, непобедимый, святой Феникс! Так раскрывается опаленная золотым огнем душа поэтессы. Читатель покорен с первой страницы, и нельзя оторваться от трех циклов книги: «Льва», «Отравленных цветов» и «Вздохов».

Прогулки автора по Варшаве в сопровождении Льва, гордое признание «Не хочу ничего знать о звездах», наконец. картинки из каждодневного быта — все это надо или целиком принять, или отбросить. Неземною болью проникнута эта книга самосожжения души, болью и тоской одиночества. Вспоминается великолепный пожар в одном стихотворении Фета с трагической концовкой: «Там человек сгорел».

Есть в творчестве Иллакович еще одна сторона, которую надо отметить: умение создавать чисто-зрительные образы. Эта изобразительность ее творчества, в силу которой слова превращаются в линии и краски, проявлена ею в сборнике «Улов». Душа из тела выходит на небесный лов и возвращается с сетью, полной птиц и ангелов. Вот основной образ книги — изобразительный по существу. И лучшие стихи сборника — «Батиковая баллада», в которых поэтесса заставляет ожить ткань с экзотическим рисунком, в этом отношении самые замечательные. Это не значит, чтобы глубокий лиризм и затаенный яд печали не проявлялся тут, как везде у Иллакович; «Осенняя прелюдия», «Спасенный огонь» и многое другое свидетельствуют о том. То же самое впечатление остается

от «Колдовских образов имен» (и от недавно напечатанного их продолжения — «Чародейных зеркал»). Поэтесса любит рукоделье, материалом избрала она себе драгоценные металлы и камни. Для каждого имени подобрала Иллакович определенное сочетание красочных образов, замкнув их в узком кругу стихов. Непосредственность — основное качество поэтессы — придает ее ювелирным работам особенную прелесть. Когда же она, увлекаясь романтизмом, уходит в средневековое прошлое, зачитываясь, быть-может, «Золотой Легендой» Якопо из Ворагинэ XIII в., из-под ее пера выходит целый цикл стилизованных элегий на темы житийного характера. Таков сборник «Повесть о московском мученичестве. Золотой венок». Пафос этих небольших поэм — волнующий. А «Рассказ жены св. Алексея», построенный на нарастающем эффекте описания кончины святого, великолепен инверсивной концовкой — воплем женского сердца, растерзанного, тяжелого, как олово. Непосредственность и своеобразная наивность позволяют искать связи с «Детскими рифмами». Впоследствии Иллакович издала продолжение этого сборника в виде особого отдела книги «Из глубины сердца»; в этом цикле она дала удачную попытку передать в словах содержание картин («тексты к картинам Яна-Генрика Розена»).

Оставим теперь этот романтизм Иллакович. Вернемся к тем тревожным настроениям, которыми проникнута «Смерть Феникса». К той, сравнительно ранней, книге поэтессы ближе всего «Плачущая птица». Символ «птицы» вообще излюблен поэтессой; этот образ трепещущей души ей наиболее дорог, повидимому. От «Полетов Икара» чрез «Смерть Феникса» — прямой путь к «Плачущей птице» и к ее продолжению «Зеркалу ночи», где образ «птицы» возвращается очень часто. Трудно говорить о книге, на которую можно только указать. Трудно говорить о современной поэтессе, для которой форма является делом второстепенным именно потому, что со стихией музыки в душе она явилась на свет. В неравнослож-

ности стихов Иллакович заключается большая доля ее очарования: ритмически речь постоянно срывается, сопровождая доступное чуткому слуху направление скорбного голоса. Отделы сборника — «Из книги семи ножей», «Двойные клише», «Любовные листки», «Зеленый браслет», «Камень», «Сказка о злой матери», «Еще детские рифмы», «Разные стихи» — тематически ничем не связаны, но проникнуты общим настроением. Так же, как и сборник «Смерть Феникса», отделы объединяет заглавное стихотворение. которое дает общий характер сборнику. «Зеркало ночи» тем и отличается от «Птицы», что этого объединяющего начала в нем нет (название дано по первому отделу) и читателю предоставляется самому доискиваться связи между этими двумя книгами, что не совсем удачно. Понятно, «Зеркало ночи» теряет при этом некоторую долю очарования. В «Плачущей птице» расцвели все те стороны творчества Иллакович, которые так очевидны были еще в «Фениксе» и в «Детских рифмах». И вслед за ними «Из глубины сердца» покажется более бледной книгой. Отбросив отсюда то, о чем говорилось выше, мы не найдем тут много нового, хотя именно этот сборник является для самого автора, наиболее, так сказать, актуальным: в нем она с обычной ей лирической скорбью говорит о родных местах — о Литве-Польше. («К Вильно», «Голос в литовском деле» и т. д.). В том краю родилась она в 1892 году, с ним она связана детскими годами, от него, разоренного войной, изрытого окопами, обильно политого кровью, она теперь навсегда оторвана. В печали поэтессы много личной скорби, когда этим чувством заслоняется ее скорбь за человека, за человечество. Сквозь эту печаль, как и в «Плачущей птице», прорывается трагизм одиночества женщины, которая страстно любит детей и живет фантазией в детском мире, а, вместе с тем, в действительности мир этот далек от нее. «Не для себя», «Взлет и падение», «Ритм тишины», «Тоска и любовь» — все это большие трагедии, выраженные в нескольких стихах; краткость эта

создает впечатление «исповеди сердца». Вне этих «тоски» и «любви», вне этих «сердца» и «счастья» поэзия Иллакович не могла бы найти своего выражения. Все это не внешне известные вам слова: вслушайтесь в голос, который вам говорит о трагизме этих слов, и вы поймете многое, мимо чего так часто равнодушно проходили.

КАЗИМИРА ИЛЛАКОВИЧ.

Ой вы, гусоньки, белые гуси,
Уходя вы домой вереницей,
Мое сердце с собою возьмите,
Чтоб оно перестало томиться.

Заслонил мне и тучи, и небо
Черный ворон своими крылами.
На плечо ко мне смерть наклонилась,
Моих губ она ищет губами.

Беззащитно повиснули руки,
Как воробушки, в клеточке шаткой,
Из-под ног ускользает и — в пропасть
Эта узкая, скользкая кладка.

Сквозь насильно прикрытые веки
Мчатся звезды толпою бессонной...
Я иду за Водою за Черной,
За водою зеленой, зеленой...

Разговор двух страшилищ.

«Где бывал?»—«Над высоким навесом кружился
И чуть-чуть было там не убился.
А потом я ходил по трубе водосточной,
А в ней кровь так и хлещет, как будто нарочно.
Заглянул и в камин, а в камине
Труп висит весь распухший и синий:
С чердака я полез еще выше,
А там воры расселись на крыше
И ножи обнажали и строили рожи,
Хоть и так на чертей были очень похожи...» —
«Ах, Ты, Боже.
Ну, а где ж я теперь буду спать?»—«Ты из дому
Уходи поскорей и заройся в солому».

Пейзаж.

В садах, истомленных весенней дремотой,
Песок на дорожках блестит позолотой;
На светлых лужайках весь день и весь вечер
Горят орхидей серебристые свечи;
И — шумные змеи — ползущие реки
Мне веки смыкают, смыкают мне веки.

В садах, где шатается май полусонный,
Спят в травах косматые злые драконы.
И, пьяный от запаха синей сирени,
Стоит Эдногог и храпит от волнений,
Покорный и тихий он вдруг засыпает,
И синие грозди из морды свисают.

Вот, солнечной стрелкой мелькнув, почему-то
Застыли часы над предвечной минутой;
На камень блестящий уселось в томленьи
Безмолвное Счастье... но в то же мгновенье
И крылья, и перья отбросило павы
И резвым кузнечиком прыгнуло в травы.

Фонтан, весь опутанный зеленью мрачной,
И брызжет, и плещет водою прозрачной;
Из глуби бассейна вскарабкавшись смело,
Вдруг выставил Вихрь свое голое тело
И, руки раскинув, со смехом и визгом,
Он грудь подставляет стремительным брызгам.

БОЛЕСЛАВ ЛЕСЬМЯН.

Настоящая фамилия Лесьмяна — Лессман. Свой псевдоним, мало отличающийся от фамилии, он использовал еще в «Весах», где в № 10 за 1907 год появился его цикл из шести стихотворений «Лунное Похмелье»; стихи эти интересны своей ритмикой; в них чувствуются и Брюсов, и Бальмонт разом.

Нотариус почтенных лет в небольшом провинциальном городе, Болеслав Лесьмян это — до войны известный любителям поэзии автор «Сада на распутьи» (1912 г.). По летам он сверстник представителям «Молодой Польши», по технике стиха близок Леопольду Стаффу, с которым по существу есть у него общее: обособленность и одиночество. Лесьмян не любит людей; он ушел от них к природе.

После войны он издал сборник «Луг» (1920 г.), в отношении техники стиха ничем не отличающийся от первого. Характерной чертой Лесьмяна является прозрачность его поэтического языка. Наверное, внутренняя и внешняя тишина — условие, без которого жизнь для него превращается в мучение. Он ищет одиночества и в литературе остался одиноким; даже к «Молодой Польше» трудно было бы его сопричесть. Отсюда и непопулярность Лесьмяна, несмотря на такую внешнюю понятность, что удивляешься, как его во все школьные хрестоматии не поместят, чтобы дети наизусть заучивали.

При этом — никаких лозунгов и призывов. Если бы Лесьмян жил в России во вторую половину прош-

лого века, его бы сразу причислили к, так называемой, «школе чистого искусства». А если оглядываться на Запад, то легко угадать в нем типичного «парнассиста», т.-е. опять-таки его стихи уводят нас к средине прошлого века, напоминая прозрачность французских поэтов школы Леконта-де-Лиль. Из польских поэтов той же эпохи он всего более напоминает Киприана Норвида. Немного — истории поэзии; тогда простота формы Лесьмяна предстанет перед нами как большое мастерство. Чистота его рифм, полновесность мелодики и разнообразие ритмов становятся для читателя необычайно притягательными. А то обстоятельство, что Лесьмян — «сам по себе» в польской поэзии XX века, говорит о его своеобразии. Правда, в одном из альманахов «Чартака» мы находим стихи Лесьмяна; но он помещен здесь первым и только приветствует «молодежь» (впрочем, относительно, так как главе группы, Зегадловичу, лет уже немало). Поэты «Чартака» с их «возвращением к земле» и экспрессионизмом действительно родственнее Лесьмяну других молодых его собратьев. Быть-может, через некоторое время польские поэты «откроют» Лесьмяна, как некогда русские символисты «открыли» Тютчева. В самом деле, этот поэт имеет право на извсстность; вглядевшись пристальней в словарь его, в структуру стиха, заметишь множество новообразований («тополить», «сараить»), опорных мелодических групп. Все обдумано: каждое слово, каждый звук даром не пропадают. Тематически же Лесьмян прост. Но в знакомых всем издавна явлениях и предметах он находит новое, о чем своим языком и говорит. «Вечером» это — действительно залитый лунным светом сад, «Лес» подлинно шумит стихами, зеленея, «Поражение» — поистине ведовской танец природы в полумраке мечты, в полумраке сада, когда на озере танцует отблеск месяца. Это все — из «Сада на распутьи». А вот — «Луг»; он оставляет по себе такое же яркое впечатление. Эти «Звезды» Лесьмяна колышат в бесконечности душу; «Конь» его вполне реален, его хочется потрепать по

мокрой от пота шее, взглянуть в его грустные глаза; «Бессонная ночь» повторением ритмических и словесных сочетаний создает настроение мучительного однообразия.

Поэт достигает овеществления образа вплоть до осязаемости и одновременно раскрывает пред нами всю глубину своих переживаний. Это и создает у читателя впечатление особенной мощи поэта, его вдохновенности, граничащей с озарением, которой нельзя не покориться.

БОЛЕСЛАВ ЛЕСЬМЯН.

В вечернее небо.

— ...Небо вечернее, небо глухое,
В глазах задрожав уплывает, в зенит.
Бессонную грудь мою, тело больное
Вечерняя ласка гнетет и пьянит.

О, так закачаться бы тенью над лугом,
Чтоб дух среди сосен краснел, — а потом
У врат, где дороги сбегаются кругом,
Себе самому показаться лишь сном.

Как пыль золотая, упасть в пустоту бы
На шею калинам, — жалеть, что не мог
Никак различить: это красные губы
Иль это калины горят вдоль дорог?

Никак не поймешь: не твои ли то косы?
О, нет, то березы лишь падают в пруд.
А в небо вечернее дымные росы,
В глазах закачавшись, плывут и плывут.

На солнце.

Следит речная мель
За летом ястребиным.
Покрылся пылью хмель,
Развешанный над тыном.

А в луже — след колес,
Безрадостный и жуткий,
И маковки берез,
И облака, и утки.

От кольев — что за боль! —
На травку перед хатой,
Изрезан солнцем вдоль,
Лег сумрак полосатый.

Пойду трудиться в сад
И в поле, за плотину...
Я в свет пришел — и рад,
Что свет я не покину.

ЮРИЙ ЛИБЕРТ.

Наверное Юрий (Ежы) Либерт по летам очень молод, наверное зачнтывался он поэтами группы «Скамандр», у которых учился стиху, и полюбил романтическую поэзию Юлия Словацкого. Его «Вторая отчизна» (1925 г.) — сборник в двадцать одно стихотворение — свидетельствует об этом. Но первой любовью Либерта была, несомненно, поэзия Тадеуша Мицинского, с ее мистическими переживаниями земного бытия; под звездным небом Мицннского зародилось в душе Либерта влечение к музыке стиха. Первое стихотворение его сборника является «исповеданием веры» поэта, который знает, что над млечным путем, над лазурью неба есть вторая его родина. За нее он борется в этой жизни с тоской в душе («Вторая отчизна»). Поэтому нет для него здесь, на земле, обозначенья исканиям и образам мечты; все земное воплощается в слове, все имеет звук, цвет, имя, но бурная волна, кипящая в груди и вырывающаяся из уст тихим шелестом, — безымянна («Слово»). Либерт знает, что самое значительное для него слово никогда не воплотится. Поэтому он не ищет для него имени, цвета, звука; он умеет слушать тишину, «полную, как ваза, до краев сладостной влагой». («Утренняя музыка»). Это не значит, что он отказывается работать над матерьялом слов. Он владеет хорошо формой сонета, умеет построить строфу на эффектах укороченных стихов, при том всегда убедителен силой своей искренности, независимостью и оригинальностью замыслов, что уже само по себе является большим достоинством.

ЮРИЙ ЛИБЕРТ.

Одержимый дом.

Ночью выбегала на порог,
— Боже мой,— кричит,— что будет с нами?
И куда бежать в такую ночь,
Чтоб спасли, чтоб сжалились над нами...

Зачарован, видно, этот дом,
Прокляты покои и гардины!
Я сама не знаю, как мне быть:
Проклята и я наполовину.

Не ко мне-ль врывался ночью дом,
С потолков безумен до паркетов.
Дом кричит: где он? — наш дорогой,
Милый наш, он спрятался тут где-то.

Гонится за мною дом всю ночь,
Этажи, карнизы — друг за другом.
Дом вопит: — верни, отдай его...
И вопят дороги, стены, угол.

Я томлюсь. Я обегаю дом.
В заколдованном мечусь я вальсе.
Вслед за мной — дом, угол и порог:
— Пожалей, о всех о нас печалься.

Романтизм.

Вот неделя уже, вот уж восемь дней,
Как оглох, одурел, а быть может — мечтает...
В одну точку глядит, и мерцает взор,
По лицу же улыбки мелькают.

И притих. И застыл. Ни на шаг с тех пор,
На вопросы — молчит. Ко всему безучастен.
Словно диво узрел, или тьмы чудес,
Иль подкрался к огромному счастью.

Его просят: очнись — ведь давно пора,
Проклянет, говорят, тебя церковь, кичливый...
А он в точку одну, посмотри, глядит,
Будто там, ах, бедняжка, — красиво.

Сообщили попу... Появился поп,
Словно столп огневой, аль огонь в самом деле.
— Ты проснись... — Так кричит, — делай, брат.
что-нибудь...
...А он грезит вторую неделю.

МАРИЯ ПАВЛИКОВСКАЯ.

Внучка, дочь и сестра знаменитых польских живописцев Коссаков, Мария Павликовская пришла к поэзии чрез изобразительное искусство, занималась одно время исключительно живописью. Она хорошо знает, что мастерство живописца заключает в себе непременную скупость линий и красок для изображения того, что художник хочет передать. Для Павликовской слова — линии и краски, причем слово само по себе уже целый мир. Поэтому, несмотря на свою молодость (род. в 1899 году), она в первых двух своих сборниках «Воздушные замки» (1922 г.; в оригинале «Голубые миндали», что означает «Несбыточные мечты») и «Розовая магия» (1924 г.) проявляет большую сознательность и зрелость. Впрочем, обе эти книжки очень еще неровны, хотя разнообразие ритмов не позволяет нам скучать над ними, а некоторые вещи попросту хороши (например, «История о колдуньях»). Главное в этих книгах — ничего родственного «женской поэзии», никаких «безделок» и — полная серьезность. Но подлинного лика Музы здесь еще нет. В 1926 году Павликовская издала небольшой сборник под заглавием «Поцелуи». Заглавие это лишь на первый взгляд кажется банальным; книжка заключает в себе четверостишия — мимолетные поцелуи Музы. Каждое четверостишие представляет собою законченное целое, напоминая этим несравненные по силе изобразительности японские «танки». Казалось-бы, каждое слово знакомо, истерто, даже, в обиходе. И вот,

оно на-ново осмысленно и живо «Портрет», «Чайка», «Мертвец», «Раненая газель», «Ураган», «Письма», «Дни» — вся книжка от первой страницы до последней это — жемчуга, которых не касалась рука человека, которые прекрасны в своей первозданной форме. Теофиль Готье, если забыть про все десятки написанных им томов, а помнить только об «Эмалях и камеях» и о том, что он был «точным» художником, мог бы признать такое мастерство, такую взыскательность к себе. Научившийся скупости на слова у Готье Николай Гумилев, да еще Осип Мандельштам (пытавшийся в своем «Камне» замыкаться в четверостишия), могли бы сопричислить Марию Павликовскую к «своим», к «акмеистам», поставив ее на почетном месте. В чем же тайна техники Марии Павликовской? Польские критики удачно отметили существенную роль метафоры в творчестве Павликовской. «Метафора» с греческого означает «перенос»; живописец окружающий мир переносит на полотно, пережив его предварительно. Павликовская переносит на бумагу свои переживания, вызванные каким-нибудь вещественным образом; образ такой лежит в основе каждого четверостишия. К нему присоединяется аналогичный образ или целый ряд их; таким путем достигается скупость изобразительных средств. Связью является концовка — формула, в которой заключается весь смысл четверостишия. Известие бежит с кинжалом по проволоке, как танцовщица, добегает в час назначенный, задыхаясь, чтобы — убить в роковой момент («Телеграмма»). Аэроплан, прекрасная белая птица, летит вдаль над серыми тучами, крылья его, как у саранчи, отвага его, как у орла, глаза и сердце — мужа. («Аэроплан»). Так можно перечислить все четверостишия подряд. Лучше взять книжку в руки и прочесть эту вереницу поэтических синтезов; в каждом — мысль на самом дне, как — истина в бокале вина.

Поэтесса знает себе цену, ясно понимает значение своего первого зрелого сборника. Оттого она перепечатала его в следующей книге. Этот «Веер» (1927

г.) заключает в себе более сложные по конструкции стихотворения; но манера в основе остается та-же, только автор расширяет каждую строку в строфу. Тут напряженнее, нежели в «Поцелуях», выражается отношение Павликовской к миру. Поистине странно, что кому-то когда-то пришлось высказать суждение об искусственности и ненужности поэзии Павликовской. Стихи ее не заметы сердца, не дневник женщины: они полны глубокой тоской перед тайной уничтожения, распада, исчезновения. Эта тайна страшна и, вместе с тем, пленительна. В ней заключается для поэтессы смысл жизни, потому что нет бытия, если нет смерти. Таков трагический смысл «Веера», Огромного Веера, черного и зловещего, который шумит над смертью любви человеческого сердца. («Мадам Бэттерфлэ»). Слишком изжитый вековечный вопрос «всему суждена смерть, и за что — неизвестно?» поэтесса смело ставит концовкой одного из лучших стихотворений («Осужденные»). Даже повторенный столько раз конец романа — безнадежное ожидание письма от любимого — вырастает в человеческую трагедию: «листок письма — листок с любимого дерева», сорванный листопадом («Листок и Письменосец»; в оригинале тут аллитерация, тавтология, параллелизм: все вместе, так как заглавие стихотворения, на котором все оно и построено, звучит: «Листопад и Листонош»). С иронией, чисто-мужской, и с чисто-женской чуткостью вошла Павликовская в современную послевоенную обстановку. Она захотела во все частности современной культуры проникнуть пытливым взором художника и человека; она отнеслась серьезно ко всем явлениям. Так сложился ее «Дансинг, бальная книжка», в которой под записями современных танцев раскрыт их лирический смысл, начерчены случайные впечатления. Из дансингового бездушья поэтесса уходит в свой, полный значительности, мир, обрисовывая в излюбленной, до-нельзя сжатой, форме свои настроения. И приходит к заключению, что — «надо ходить в маске», что рок, встретив автора, «подумал про себя:

зачем угождать незнакомой особе?» Познакомившись с Павликовской, мы никак не поверим в ее глубинную тишину, в прозрачность ее настроений, как верим в строгость ее стиха. «Лесная тишина» (1928 г.) кажется нам «Лесной бурей», божественной игрой могучего в своей одаренности «я»; элегические игрушки вроде «Вздоха», «Пчелы», «Танцующей Кобры» таят в себе глубокую, трагическую значительность. Заключительный «Самый красивый сон» с основным образом «воздушного океана», по которому мчится пилот на аэроплане - корабле, в шутливых образах, приобретающих порой вещественный смысл («самые новые методы плаванья», например) вырастает в большую поэму, несмотря на краткость и сжатость формы. «Самый красивый сон» написан в шестистишных строфах, разбитых пополам. Той же формой пользуется Павликовская в небольшой поэме «Дон Хуан и Донья Ана», включенной в цикл «Испанские стихи». Они составляют главу последней книги Марии Павликовской — «Париж» (1929 г.). В первой главе сборника («Париж») — все знакомые четверостишия, связанные в более значительные группы. Самая значительная из этих групп — «Утопленницы»; это стихотворение может смело выдержать сравнение с родственными по настроению стихами из «Цветов зла» Бодлэра.

Рядом с такой картиной, еще более мрачной от скупости изобразительных средств, великолепным контрастом встает величественный испанец в стиле Эль Греко, поджидающий на парижской улице момента, когда его возьмут живым на небо или — в автобус. Глава книги «Духи» является дополнением к «Поцелуям». Последний отдел — «Дочь Иаира» снова раскрывает трагический смысл любви-бытия: «любовь умерла, стынет, твердая и неживая», и как не молиться о чуде ее воскрешения? Так известный евангельский образ в стихах Марии Павликовской, в этом восьмистишии, из которого не то, что слова, даже звука не выкинешь, перерастает себя.

Особенностью крупного дарования Марии Павликовской является именно совсем не-женский интеллектуализм вместе с напряженностью чувства, свойственной только женщине. Поэтому всякий образ, который оживит ее творческая фантазия, превращается путем метафоризации в символ, оставаясь вместе с тем прикрепленным к миру реальному. Эта особенность психологического характера неотделима в творчестве Марии Павликовской от выразительности ее поэтического языка, отчего каждое стихотворение становится совершенным и законченным.

МАРИЯ ПАВЛИКОВСКАЯ.

Влюбленные у моря.

Влюбленные — смуглы, худы, высоки,
Идут, смотря друг другу прямо в очи.
Хоть полдень золотист — он кажется им черным
В мечтаниях о ночи.

Идут спеша. Серьезны без причины.
Бегут людей и шапочных знакомых
И лишь вдали, где океан рокочет синий,
Садятся рядом, как божки из глины.

Вернулись. Затерялись где то в толпах.
Им улыбаются,плечами пожимая...
Но музыка, звенящая в киоске,
Их понимает, как сестра родная.

Чайка.

Тоска шелестит, словно чайка,
Крылами меня задевая.
Все та же ли я, угадай-ка?
Не знаю, не знаю.

Женщина, которая ожидает.

Смотрит на часы ушедших лет,
Кружевной платочек мнет от злости.
За окном сереет, гаснет свет...
Слишком поздно... не придут уж гости.

Сирены.

Пахнут сладким горошком и роща, и море,
И, как шлейфы, по берегу тянется пена.
В море же плачут сирены,
Ибо в море есть горечь.

11

Безопасность.

Зачем вам страдать, обо мне беспокоясь?
Ах, в жизни так много и бурь, и сомнений,
Но нужен ли разве сирене
Спасательный пояс?

Коровы.

Улыбчивы, покойны и здоровы,
Вы мирно кружитесь, как те
Жующие траву коровы
Вкруг умирающего на кресте.

Украденный стих.

Бумажный кораблик не сможет (о, горе!) —
Уплыть, поборов это бурное море.
Сушась на ветру, он найдет себе роздых,
Чтоб вдруг полететь и подняться на воздух.

Аэроплан.

Аэроплан прекрасной птицей белой
Стремится в даль, где тучи и стремнины.
Крылат, как саранча, и как стервятник смелый,
Глаза-ж и сердце у него — мужчины.

Обойщик.

Над постелью, в девичьем покое
Женщины старой и бедной,
Месяц — обойщик бледный
Воспоминаний развесил обои.

Слепая.

Я нынче ослепла от мая.
Лишь знаю, что пахнут сирени кусты,
И только губами и ртом понимаю,
Что ты — уж не ты.

Офелия.

Ах, долго придется на дне суеверья
Лежать мне в стеклянной воде среди лилий,
Пока наконец не поверю,
Что — просто — меня никогда не любили.

Дедушка.

Плохо вижу левым оком,
Ненавижу сквозняков
И смотрю весь день из окон,
Как из окон поездов.

ФЕЛИКС ПШИСЕЦКИЙ.

Некогда, во времена расцвета славы Надсона и Апухтина, мало кого интересовавший поэт, доживавший свою жизнь Константин Случевский издал свои «Песни из уголка», в которых только теперь можно почувствовать черты, родственные русским поэтам конца XIX века, тогда называвшимся «декадентами». Но главное, что останавливает на себе внимание читателя «Песен из уголка», это — ничем ненарушимая тоска догорающей жизни, одиночества, даже ненужности. Точно такое же чувство овладевает нами при чтении единственного (и очень скромного по размерам) сборника стихов Феликса Пшисецкого, озаглавленного «Пение во мраке». Поэт принадлежит по возрасту к поколению, которое уже в лице большинства своих представителей или сошло в могилу, или сказало все, что могло сказать (род. в 1883 г.). Пшисецкому было уже под сорок, когда в 1921 году он издал свой сборник стихов. Вокруг уже весело звучали голоса послевоенных польских поэтов, жизнь бурлила и кипела, оставив далеко позади многое, что одним поворотом сразу очутилось в истории. Не примкнув ни к одному из направлений, Пшисецкий в одиночестве собрал свои «стихи лишнего человека». «Безликий поэт», «Одиночество», «Тень», «Кто я?», «Молитва тоски», «Воспоминание» полны тоской ненужности. От его «Эротики» веет слякотной осенней ночью, когда на деревьях торчат голые ветки, а осиротевшее сердце блуждает неприкаянное по воспомина-

ниям. Жестоко решение судьи — жизни, на которого нет, не может быть жалоб. Была когда-то мечта о величии, о будущем, была какая-то своя — чужая теперь — жизнь. Она, как роковой двойник, прижимается вплотную к стеклам окна в ненастную осеннюю ночь и мучит ядом воспоминаний, от которых некуда уйти, когда жить вторично — поздно, когда осталась только смерть, скорее, как-нибудь.

Впечатление от безпомощной борьбы с надвинувшейся старостью усиливает заключающая сборник баллада «Черный бриллиант», посвященная одному из самых жизнерадостных современных поэтов — Казимиру Вежинскому. Строгость формы ее, как и всех других стихотворений, строгость, напоминающая выдержанность Леопольда Стаффа, еще более увеличивает неотвязную дрожь души, доходящую до необоримого страха, который передается от автора читателю этих стихов, полных горечи.

ФЕЛИКС ПШИСЕЦКИЙ.

Молитва Тоски.

I.

Босяк-поэт, как самовар вечерний тусклый наш,
Меланхолически свистит о городских скитаньях,
И кажется тогда: ко мне приедет экипаж,
И выскочит она (о, наконец), горя желаньем.

Рассеянный будильник мой, чудак и фантазер,
Загубленных часов моих покажет путь неверный,
Чтоб шлялся я по южным городам с тех давних пор,
По фантастическим краям из повестей Жюль-Верна.

Цветных воспоминаний полн уже стереоскоп —
Запутанный среди событий, мест и лиц, и наций.
В окне вагона города что задержать могло-б?
О, сколько образов хранит в себе альбом ассоциаций.

Но грустно делается, лишь увидишь свысока,
Что мир всегда, снующий ниткой сказочной кудели,
Не знает единящей все, высокой тайной цели,
И что бездомная над ним лишь молится Тоска.

II.

О, где моя отчизна? Где найду свой день я?
Где то единое, во что я был влюблен?
Сквозь жизни злую боль, сквозь муки и сомненья
Я в города вхожу, как в скучный пансион.

Чтоб в клубах городских с фантазией дружиться,
Твою красу ласкают улиц огоньки,
И в каждой памяти моей твой пульс стучится.
И каждой жалостью ловлю твои шаги.

О, истина моя! Ну, где твой край и склоны?
Где дали дивные твоей былой красы?
Мои полеты страстные, как войск колонны,
Из-за тебя сражаются все дни, часы.

Мой каждый день торжественное песнопенье
— Все для тебя; молюсь над призраком твоим.
А ночь придет, и вновь к тебе, мое влеченье,
Мы с ночью лихорадочной в твой край спешим.

ИРЕНА ТУВИМ.

Две тоненькие книжки: «24 стихотворения» (1921 г.) и «Письма» (1926 г.). Простые заглавия — простое содержание. Жалобы покинутой возлюбленной, тревога о милом близком человеке, любовь к теплому уюту комнаты, где встречались и любили.

Ирена Тувим поет простые песни своим надтреснутым голосом:

«Подожди. Останься. За стенами вьюжно,
Будто никогда не снилось о весне...»

Все слова просты до того, что хочется упрекнуть поэтессу в недостатке изысканности и бережливости. Но чувство сильнее ее самой; она бьется раненой птицей.

Когда Ирена Тувим говорит «О городе, который не может улыбнуться», о мартовской вьюге, о шелковом платочке, о любимых духах, все неотвязнее встает перед нами облик тоскующей поэтессы с берегов серой Невы — Анны Ахматовой. Мир Ирены Тувим окутан тем же серым небом тоски, так же явственно слышны в нем «голоса вещей» и запах давно отцветших цветов. В душе ее царит тень «Госпожи Бовари», этой меланхолической женщины из романа Густава Флобера; эпиграф, который украшает три стихотворения Тувим, посвященные бессмертной ее героине, свидетельствуют о том: «Так было надо, мой друг...» Мир опустел. И ниоткуда нет даже писем. Равнодушно лицо

почтальона, измято, как улицы знакомого города. Только смерть заменит эту жизнь под серым небом.

Поэтому нельзя делать упреков в однообразии этим страницам женского дневника: в них слишком мало претенциозности и слишком много подлинной, пережитой простоты.

ИРЕНА ТУВИМ.

Руки.

Не оставил ты мне ничего — что за жалость!
Ну, и как теперь жить в разлуке?

Разве только руки мои мне остались
— Тобой любимые руки.

Неразлучны, подружками вечно живыми
Со мной на земле будут всюду,
Вечно с тобой, ибо вечно с ними
— Куда денусь и как забуду?

И так до конца, пока в смертной погоне
Не убьют меня дни-иноверцы,
Мои руки, тебе дорогие ладони,
Положат мне на сердце.

*

Господин, побледневший над чашечкой мокко,
Посмотрел на меня и умно, и глубоко.

А глаза, отраженные сумрачным кофе,
Рассказали мне все об его катастрофе.

Как напитка пахучего: теплые струи,
Поплыли на меня этих глаз поцелуи.

И с запрыгавшим сердцем, и девочки тише
Я склонилась над старой, вчерашней афишей.

А когда мое сердце забилось, как ране,
Господина уж не было в том ресторане.

Ах, зачем не взяла головы его в руки,
Не коснулась висков, поседевших от муки!



«ЧАРТАК».

«Чартак» — это заброшенное каменное здание в Бескидах между Вадовицами и Сухой, т.-е. в Татрских горах на самом юго-западе Польши. При короле Яне-Казимире тут была часовня арнан, сектантов, которые давным-давно ушли в Венгрию. Затем там помещалась корчма, а после в «Чартаке» ночевали дровосеки. Самое название идет не то от слова «черта» (— пост пограничной стражи, по-венгерски), не то — от «чорта» (который, якобы, там поселился и наводил на людей страх). Вот это романтическое здание избрала себе группа поэтов за «главную квартиру», написав на своем знамени «Чартак» и нарисовав на своем книжном знаке стилизованного чорта. Эти поэты объединились в 1921-22 г. г. в журнале «Новь». Из них: Ян-Непомук Миллер стремился к «универсальному», признавая в творчестве эксперимент; Эмиль Зегадлович тянул в сторону «народничества», простоты Бескидов; стремился ввести в литературу местный говор; Эдвард Козиковский использовал стихотворческие достижения футуристов с явным уклоном к Маринетти. вырабатывая свой поэтический язык; Тадеуш Шантрох исходил от французского символизма и эстетизма; не найдя в них удовлетворения, отошел в сторону «опрощения» — «к земле»; наконец, Янина Бжостовская — уроженка тех мест — с наибольшим основанием заговорила о возвращении к деревне и о скуке современного города.

Миллер вскоре расстался с группой. Все прочие (включая и некоторых других, менее заметных) продолжали в ней оставаться. В 1922, 1925 и 1928 г. г.

появились три сборника «Чартака» — все с предисловиями, так сказать, манифестами. Эти манифесты не пытаются что-либо ниспровергнуть, они только обосновывают факт появления нового содружества польских поэтов на совершенно новых основаниях. Они только требуют от новой свободной Польши своего искусства, видят в поэте грядущих времен тип человека-пророка, могучего и сознающего в себе божественную сущность. При этом они называют содружество поэтов будущего «братством великого труда». Естественно, что критиковавший первый сборник «Чартака» поэт Броневский подчеркивает, что простота не в бегстве в горы (от города), но в работе. А Козиковский, с увлечением пропагандируя новое направление, зовет к простым и необыкновенным вещам: к шуму ветра в ветвях столетних лип, к счастью людей, отделенных стенами гор от современной цивилизации, туда, где воды Скавы омывают Бескиды, где в тени деревьев так хороши наивные фигуры Христа работы кустаря Андрея Вовра (Второй сборник «Чартака»). Зегадлович прибавляет к этому призыву: «содержание это — все, за него мы боремся; форма — тело, содержане — дух, офармливающий свою оболочку по мере «надобности». Замечательно, что это поэтическое «народничество» с призывами возвращения к природе, насчитывающими в европейской литературе более, чем двухсотлетнюю давность, является лишь внешне-объединяющим этих поэтов, бегущих от шумной цивилизации. Ибо такое бегство было-бы как самоцель малосущественным. Может быть, призывы к «опрощению» наиболее убедительно могли повлиять из поэтов группы «Чартак» именно на Тадеуша Шантроха. Воспитавшийся на французском символизме, к которому хронологически он близок (род. в 1888 г.), Шантрох, недурной переводчик Франсиса Жамма, издал малоинтересные сборники стихов: «Стихи» (1906 г.), «Лютня солдата» (1916 г.), «В зорях крови» (1918 г.). Милитарист, он исколесил в солдатской шинели Польшу вдоль и поперек, пережил в действи-

тельности и в поэзии Великую войну и осел, наконец, в Вадовицах на Бескидах, более всего полюбив эти тихие места. В 1924 г. он издал небольшой сборник «Циклады», в котором заключены стихи с 1907 по 1924 г., иллюстрирующие скитания поэта по «стихотворческим путям и перепутьям», как сказали бы мы. Тут — все, что хотите: и надоевшие давно образы «французской» поэзии («Пастораль», «Серенада», «Приглашение» и т. п.) с княжнами, старосветскими салонами, кринолинами, и описания современного города («Бульвар», «Город ночью» и т. п.), и эротические пьесы («Признание», напр.); есть, наконец, воспоминания о войне («Последние ряды»), описания любимого Кракова. От всего этого поэт уходит. Следует признать, что он вполне прав. Поэтому заключительное стихотворение сборника — «Дорога», посвященное Эмилю Зегадловичу, ведет за поэтом читателя в Гожень Гурный, где Зегадлович почти всегда жил; это описание сентиментального путешествия может быть оправдано долгими скитаниями автора, которому читатель вполне сочувствует.

Иное дело — Янина Бжостовская. Ей незнакомы пути Шантроха. Родилась она в Вадовицах в 1899 г., начала писать в послевоенную эпоху. Ее «тяга к земле» вполне обоснована: поэтесса сердцем привязана к родным местам. В ней нет чувствительности, в ней есть чувство и — умение работать над стихом. Поэзия ее пережита ею самой. Она вышла из Бескидов, которые стали для поэтов группы «Чартак» какой-то «землей обетованной» и почувствовала себя чужой в городской цивилизации. Ее первый сборник озаглавлен: «Счастье в чужом городе» (1925 г.) («чужом», но не «чуждом» — тонко замечает Козиковский, написавший предисловие к этой книге). Бжостовская говорит о фантастическом путешествии с берегов родной Скавы, образ которой вырастает (прибавим от себя) для поэтессы в образ поэтического Рубикона. Она блуждает по дымным незнакомым улицам Львова, который стал ее городом, местом ее печали, и все же —

чужим: «все равно — нет у меня дома». «Возвращение» звучит «расставаньем». Одиночество — новое чувство — не излечит тишина души, в которой было столько уверенности. Но читателю до этой трагедии автора не было бы никакого дела, если бы «Счастье в чужом городе» не подкупало, прежде всего, стройностью композиции. Это не сборник стихов, это — книга, законченная и цельная. При том стихотворческие средства поэтессы очень разнообразны; прежде всего, она умеет внести большое разнообразие в рифмовку, пользуясь усеченными и приблизительными рифмами, ассонансами и диссонансами; затем, она любит аллитерацию; образы ее выпуклы и ярки, язык сжат и, так сказать, целесообразен. «Путешествующие берега», «Вдоль забора», «В темной клетке этажей», «Поединок» служат залогом того, что, преодолев «динамику чувства», автор обрел «динамику стиха». Следующий сборник Бжостовской — «О земле и моей любви» (1925 г.) в отношении стиха не дает ничего нового, кроме еще большего разнообразия архитектоники; по содержанию это — эпилог первой книги, строгий и выдержанный. Поэтому ее «Эротики» (1926 г.), в которых она отдается чувству и теряет свое поэтическое мастерство, несколько разочаровывают: это скорее интимный дневник женщины, ничего более. Поэтесса отошла от родной земли, потеряла почву под ногами: мастерство не то же, цельности нет. Четвертый сборник «Самое красивое приключение» (1929 г.) является случайным собранием стихов, не книгой. Среди них есть стихотворение «Мария Волконская» — перепев давно знакомого всем русским образа, в котором поэтесса не открыла ничего «своего». Все же лучшие страницы посвящены родным местам («Приветствие», «Без проводников», «Вадовицы», «Вернешься»).

У кого же училась Бжостовская? На этот вопрос легко ответить. Положительные стороны техники Бжостовской, прежде всего, требовательность к себе и уважение к слову, находим у ее собрата — Эдварда Ко-

зиковского. Он и старше Бжостовской (род. в 1891 г.), и значительно опытнее в ремесле поэта. Свои стихи 1912-17 г. г. он издал в 1920-м. Это «Пламя свечи» не претендует, разумеется, на цельность; тут есть много незрелого, кое-что юношески-свежо. Особенно наивны указания на книжную начитанность автора: он не отказывает себе в удовольствии вспомнить египетского бога Тота, закончить все строфы одного стихотворения на индийское восклицание «Ом», указать на чтение «Короля-Духа» Словацкого и «Дедов» Мицкевича. Но в этом сборнике привлекательна простота, близкая порою простоте Бунина; скрытый смысл вещей поэтом не выявлен, он описывает вещи («С поля», «Клумбы», «Последний день»). Вторая книга Козниковского появилась уже в издании «Чартак»; это — «Тоска оконной рамы» (1922 г.). Козиковский, несомненно, многому научился у футуристов, но преодолел своих учителей, ушел далеко вперед; он использовал неожиданные рифмы, усеченные, приблизительные, он заставил окружающий его мир заговорить на своем языке. Этот мир поэт видит через оконную раму, через стекло этой рамы; все распадается на бытие и небытие. Автор умеет использовать рельефы образов, осветить их с выгодной стороны, чтоб они стали еще выпуклее. Поэтому вещи сами находят у поэта свой язык, открывают свое существо. Так нашел Козиковский тайну изобразительности поэтического творчества. «Танец рыбы в корзине», «Тоска оконной рамы», «Экскурсия в подъемной машине» и все остальное — одинаково хорошо. Кстати, «Заблудившийся трамвай» (и находящаяся в некотором соответствии с ним «Баллада о кочующем поезде») напоминает по замыслу одноименное стихотворение Н. Гумилева, написанное в том же 1921 году. Напрасно только поэт в предисловии благодарит почему то представителей «Международной и междупланетной поэзии» в лице Джелалл-Эддина Руми, Ж.-А. Рэнбо, Уота Уитмана, Э.-А. По, А. Скрябина, П. Гогена, Ю. Словацкого, К. Норвида и Г. Мицинского. Мы ему даже не поверим. Он дол-

жен быть признателен только себе самому. И уж если непременно проводить параллели, то несколько неожиданно и все же достоверно найдем сходство между преодолевшим футуризм «имажистом» Козиковским и представителем московской «Центрифуги» (этого детища футуризма) Б. Пастернаком. Это чувство крепнет особенно при чтении следующего сборника — «Конец Гортензии Европы» (1925 г.). Эта книга настолько прочно построена в отношении композиции, что хочется ее назвать повестью в стихах, для которой «Тоска оконной рамы» явилась бы прологом. В неизбежном предисловии автор просит разрешения у читателя воспитывать его «на азбуке поэзии». Однако такое утверждение граничит с кокетством, так как по существу книга эта — следствие большого мастерства. В ней — три части: «Когда открыт сундук», «На узловой станции», «Широкой дорогой». Тут нельзя сказать, что хорошо и что плохо: каждый стих на своем месте, каждое слово, каждый образ прочно вделаны, образуя одно крепкое целое. Все стихотворческие средства, весь творческий опыт использованы автором. В то время, как «Тоска оконной рамы» полна городской тоской поэта, здесь образы первой части рвутся в неизвестное с мостовых привычных улиц, на которые стекает тоска с гладких стекол окон. Это поистине «Бунт Солнца», как озаглавил поэт свое первое стихотворение. Конечно, неизвестное, куда рвутся образы, вскоре определяется, но «На узловой станции» поэт не медлит, он стремится «под руку с ветром — в синь, в бездорожье»; и там, идучи «Широкой дорогой», поэт утверждает: «не вернусь никогда я на улицы, в гомон». А, в конце концов, сама «Гортензия Европа» выходит одна из тоски географических карт, и ей грозит конец под сапогами «победной армии революций». Что за армия? Откуда она? Поэт ведет нас за собой в своей четвертой книге — «Выступление в поход кузнечиков» (1924 г.). Он уходит из города вместе с читателем от беспокойства сердца к полной радости бытия в страну, где мы распростимся с календарем.

Страна эта — Бескиды, под синим небом которых написана книга. В этом мире все, вплоть до листика на придорожном дереве, подлинное. Не для того покидал поэт тоску городской мостовой, чтобы новая страна не заговорила для него своим языком. Позади осталась тревога — позади остались разнообразные размеры, расколотые пополам ритмические фразы. Речь поэта в четверостишиях строф (по большей части в тринадцатисложных стихах) остается плавной с начала до конца этой строгой книги. Темы — чисто местные. Но основной образ похода кузнечиков безмерно вырастает: они, когда все осталось позади, идут «к перепутьям дорог в бесконечность».

В предисловии к этой, композиционно-выдержанной, книге Козиковский обращается к своему «брату названному» Эмилю Зегадловичу. С ним вместе он издал замечательную «Антологию негритянской поэзии» (1923 г.), поэзии, которая увлекла обоих авторов «беспосредственной необходимостью творчества», «поэтической чуткостью».

Зегадлович был вдохновителем выступления в поход самого Козиковского в Бескиды. Старший его собрат (род. в 1888 г.), он происходит из тех мест, исконный житель той страны. Без него и самого направления «Чартака» не существовало бы. Но цели и средства были у него совсем иные, нежели у Козиковского. Зегадловича крепко держит родная земля, от которой он и не думал отрываться. Он ищет тайн примитивизма в чувстве, нарочито ограничив свой мир горами от всего мира. Он, как и Козиковский, искушен в тонкости душевной культуры, и не один из европейских университетов видел его в своих стенах. И вот, поэт отмежевывается от города и зовет в горы, где и есть настоящее место человека, где он может открыть для себя религию сердца и найти отчизну — в целом мире. Это, собственно говоря, призыв уйти в себя, ограничить себя, чтобы малое стало великим. Такое отграничение «я» и «не я» очень показательно для двадцатых годов нашего века, и нет ничего удиви-

тельного, что для себя личность поэта нашла в этом выход. Поэт, если верить призывам Зегадловича, должен стать «не от мира сего». Когда то давно Зегадлович издал несколько малоинтересных сборников стихов: «Путь жизни» (1908 г.), «Над рекой» (поэма 1910 г.), «Возвращение» (1911 г.). Стихи 1910-15 г. г. он собрал в книге „Imagines" (1918 г.), тоже малопримечательной. Но в ней, как и в поэме «Уход Ральфа Мура» (1919 г.), запечатлено увлечение Зегадловича, близко знакомого с немецкой литературой, экспрессионизмом как теорией о норме наших переживаний, чувств и действий. От экспрессионистов воспринял Зегадлович веру в весомость слова, в его значительность как образа. От них же идет понимание нормы чувств как индивидуального мировоззрения. Для Зегадловича космические силы живут в человеческом сердце, которое черпает их в любви. А любовь для поэта христианской европейской культуры реализуется в Христе. Все события окружающей поэта действительности приобретают мировое значение; только тогда поэтическая выразительность воплотится в слове. Речь, которая окружает Зегадловича, отлична от обычной литературной польской речи — это говор бескидских крестьян. Поэтому в свой язык Зегадлович вводит этот говор, сживаясь с ним и заставляя читателя его понимать. Все это роднит его с К. Пшервой-Тетмайером.

Одно время Зегадлович принимал близкое участие в экспрессионистическом познанском журнале «Источник» (редактором которого был поэт Юрий Гулевич), а затем вместе с Козиковским положил начало группе «Чартак», став, на первый взгляд, узко-региональным поэтом с узко-местными темами и даже отчасти местным языком. Но это лишь на первый взгляд. На самом деле окружающая его крестьянская среда воскресила в нем примитивистические ассоциации: от христианства поэт ушел к библейству. В библейской монументальной простоте он нашел выразительность стиля, которой добивался. И на Бескидах Зегадловича

процвела именно библейская традиция, его Бог решительио в христианское мировоззрение не умещается (а тем более в католицизм). «Монументальность» мировоззрения заставила Зегадловича искать и грандиозных форм в поэзии. Так он пришел к своим «балладам», ничего общего со средневековыми и романтическими не имеющим. Вырастая из Гете, Мицкевича, Выспянского и отчасти Словацкого и Мицинского, Зегадловнч пришел также к драматическим «балладам-мистериям». Со стороны формы все они чрезвычайно тяжеловесны. Что касается содержания, то недраматические «баллады», написанные на определенные темы, не развивают их последовательно; таким образом, Зегадлович развивает не содержание, а только образы, повторяя их порою по нескольку раз; то же самое происходит со словами, которые приобретают характер трафаретов, утрачивая тем самым свое значение и ценность. Невольно вспомнится «Мой мир» Яна Каспровича, в котором поэт точно также замкнут перед ликом Татр, точно также говорит о людях своего мира, таких обыкновенных на первый взгляд; а вместе с тем Каспрович скуп на слова и придает своим образам необычайную выпуклость. У Зегадловича наоборот. И сборник статей «Пред ликом гор и кулис» (1927 г.) не может оправдать этих особенностей его творчества. Необычайная легкость пера, легкость слова, необычайная плодовитость заставляют нас сомневаться в «вещественности» образов его и хочется осязать его героев: «Стекольщика», «Проволочника», «Садовника», чтобы убедиться, настоящие-ли это люди.

Зегадлович по-библейски грандиозно представляет себе и сборники своих «баллад», свободные метры которых текут непрерывной цепью. Так он прежде изданные книги соединяет в два больших тома: «Весенний ветер» (1920 г.), «Иванова Ночь» (1921 г.), «Бескидские валандалы» (1923 г.), «Баллада о Вовре» (1924 г.), «Великое Благовестие» (1924 г.), «Пастырские года» (1924 г.), «Чувства» (1927 г.),

«Воскресения» (1927 г.) соединяются в «Дзеванны» (1927 г.; «Дзеванны» это—Царский Скипетр, скромный полевой цветок); «Стою у врат неведомого дня» (1921 г.), «Бескидские Колядки» (1923 г.), «Троицын День» (1923 г.), «Да будет царствие Твое» (1924 г.), «Росистая песенка» (1924 г.), «Часы» (1924 г.), «Круг» (1926 г.) соединены в «Можжевеловый дом» (1927 г.). Готовится еще один большой сборник стихов за 1926-28 г. г. При этом кое-какие поэмы еще прибавлены.

Громоздкая форма, выработанная Зегадловичем для его «баллад» в свободных стихах, еще более затрудняет ознакомление с его творчеством. Пожалуй, «Можжевеловый дом» заключает в себе более короткие пьесы, отчего содержание его формально разнообразнее; и тут проявляется необычайный дар Зегадловича — быть музыкальным. Именно стихия музыкальности увлекает поэта в сторону, когда он забывает о сюжете, о развитии темы, о поставленной сперва себе задаче. В драматическом творчестве поэта сдерживает необходимость развивать тему, разрешать поставленную себе задачу. «Иванова Ночь» (1924 г.), «Озаренные» (1924 г.), «Лампада» (1924 г.), «Ложки и месяц» (гротеск, 1924 г.), «Алекста» (1925 г.) «Пограничные камень» (1925 г.), «Иезавель» (1926 г.), «Сочельник» (1927 г.), «Когда рождается Христос» (1927 г.) представляют собою образцы оригинального и нового театрального творчества, расчитанного на театр народный в подлинном значении такого определения. Драматические мистерии Зегадловича продолжают традицию «Молодой Польши». Наряду с влияниями драм Люциана Рыделя и Станислава Пшибышевского явственно продолжение традиции Станислава Выспянского; от его «Свадьбы» и «Проклятия» исходит Зегадлович в бытовых символических трагедиях; от античных трагедий Выспянского находятся в зависимости «Алкеста» и «Иезавель». Если прибавить к этому перечислению, что Зегадлович перевел «Фауста» и «Первоначального

Фауста» Гете, трагедию Хазенклевера «Антигона» и комедию К. Гоцци «Турандот», то можно изумиться необычайной трудоспособности этого поэта, которая особенно развилась с 1923 года. Кроме того, Зегадлович издал две первых части «Жизни Николая Среброписанного» (1928 г.) — историю ребенка, который рассказывает о том, что он видит кругом, когда рост его позволяет дотронуться только до верхней доски стола (Попытка, отдаленно напоминающая «Котика Летаева» А. Белого). В предисловии к «Чартаку» Зегадлович писал, что «содержание это — все, форма — тело». Но поэзия Зегадловича мучительно ищет своей формы, которая все еще недостаточно крепка.

Значение его для современной польской поэзии заключается, разумеется, вовсе не в новой форме «баллад» и «баллад-мистерий». Он объединил вокруг себя хотя и незначительную по количеству, но заметную группу поэтов, отошел от стремления в поэзии взлетать выше небоскребов, оставил позади стремления в потусторонность и выдвинул идею соревнования человека и природы во имя будущего (если выразиться словами критика Бачинского). Группа «Чартак», ни с кем не вступавшая в борьбу и привлекшая к себе такого поэта, как Эдвард Козиковский, является реакцией на целый ряд течений современно польской поэзии. Это не «народничество», не «романтизм», не «тяга на земле», а скорее стремление к индивидуализму и восстановление некоторых забытых традиций «Молодой Польши».

ЭМИЛЬ ЗЕГАДЛОВИЧ.

О всякой всячине.

— За амбаром, за овином,
по откосу, по аллее
два стиха идут под ручку
— Кровью яблочной алея,
точка, хвостик, запятая
тихо лезут у забора —
— чтоб работа снов безвестных
закипала в поле споро —
с чердака пастух слезает,
дребеденью удивленный —
и за клячей подгоняет
жеребца, черней вороны,
а пред ними в душной кухне,
замаячив полусветом,
тень октавы н секстины
гонятся за триолетом —
— тишь и грохот — ликованье —
— сноп курятник подымает
— пусть не ищет снов напрасно
тот, кто их не понимает,
ибо все-же проберется,
зателенькав у оконца,
снег растаявший в избушку

под рефлекторами солнца —
— смысл? — намек? — нравоученье?
Что-ж еще? — но нет закона —
ибо влево путь иль вправо —
тут бездоино, там бездонно.

О чудесных приключениях.

— Пятна на заборе
— земные былины
— торфяные корни
темней, чем глубины —
— забытые кузни —
— а в будках глумливо
продается уксус
и водка, и пиво —
— солнце, три цехина,
знак на подорожных —
— пристань для — кого же?
неблагонадежных —
— холм, один направо,
другой при дороге —
над вербами тополь,
как жизнь длинноногий —
— не сказав ни слова,
поведай свету:
— хоть в сторону смотришь
ты в ту или эту:
наивность и святость
(размышлять мы будем)
все для птиц и пташек,
ничего же людям —
проповеди рыбам,
тканям, златоцветам,

засеяв легенду
над ангельским светом —
— сорок и трясучек
и щебет, и писк —
блаженный отшельник
святой Франциск.

О гласе вопиющего в пустыне.

Иоанн Креститель.
Предтеча.
Сколько людей ожидало — придите,
А вышел лишь ты навстречу.

Ты снимаешь каменья
С тропинки неторной,
По которой свое ученье
Рассыплет Учитель, как хлебные зерна.

Хоть во мраке ненастий,
Кровожадно белея,
Глаза закатились от страсти
Саломеи.

А все-ж познал ты на деле,
Креститель желанный,
Что стремится к предвечной цели,
Что в вечность стремится вода Иордана.

В форме липовых листьев

Позабыть. — О, единое слово,
На губах расцветаешь холодных,
Словно мальва у дома больного
Головой расцветает бесплодной.

Уж, как винные гроздья, расцвечен
Солнцепеками день безвозвратный,
и Господь наш приходит под вечер,
молодой и бессмертно понятный.
Он под липу с тобою садится
и беседует, голову свесив,
и слова, в форме сердца, как листья,
растут липовым желтым навесом.

ЭДВАРД КОЗИКОВСКИЙ.

Садовник городских плантаций.

В трамвае говорят, что хулиганом — тополь
Бредет, придя в азарт,
Снимая запахи с верхушек гелиотропа,
Как паутину с карт.

А я, ведь, никогда не мял травы лиловой
Запутанных дорог,
Чтоб первый встречный мяч от слова и до слова
Искал следы тех ног.

Хоть не торопится кассир с расплатой очень
Пред точным сроком дат,
Средь желтых хризантем я вижу снова осень,
Как муж, отец и брат.

И тут же, в трех шагах от этих кольев, — вскоре,
Пустым огнем облит,
Поймаю, может быть, в мешок бумажный вора
Я на одной из плит.

Тогда я буду знать, кто там ходил холмами
В неведомость дорог,
Среди которых мы, лишь мы, блуждали сами

— Блуждали: я и Бог.

До самого основания.

Вои там, за там прилавком, стоит худой приказчик.
Ои громоздит коробки и пыль стирает с них,
А если нет работы, то на досках дрожащих
Он пишет скучноватый, бессмысленный дневник.

Писать без впечатлений — довольно трудно, значит;
В витрину даже солнце не забредет лучом.
И лишь одно событье: воротничок стоячий,
Что продан был клиенту с громадным барышем.

Приказчик — специально мужской галантереи —
Закрой сегодия лавку, на улицу пойдем.
И бунт, и возмущенье мы в городе посеем,
И нам звенящим эхом ответит каждый дом.

Жильцов на мостовую! Ведь рабства с нас довольно!
Дома до всех подвалов разрушить нужно нам!
Среди артерий улиц пусть вихрь гуляет вольный,
Пусть принесет ромашек и мяты семена.

Ужели кто за это нас обругает грубо?
Ужель какой ребенок нам сделает упрек?
Ведь отдыхает солнце на вывернутых трубах,
И Демон вечной скуки пустился на утек.

Пойдем с тобой и дальше, о, дальше — без сомненья,
Акации и вербы приветствовать начнем
Пока до оснований культурных достижений
Мы не разрушим бунтом и не сожжем огнем!


ФУТУРИСТЫ И НОВАТОРЫ

У Ильи Эренбурга анонимный рассказчик истории о «Хулио Хуренито» и о его учениках говорит, между прочим, о том, как он одно время в цирке Дурова революционизовал кроликов и за это получал половину академического пайка. Польские футуристы революционизовали и революционизуют польскую поэзию, но пайков, увы, за это не получают. Что же касается успеха, то он остается целиком при них, так как покамест взорвать прошлое, как в свое время сделали Маяковский и его товарищи, им не удалось. Причиной является, прежде всего, их позднее появление на свет. В России и в Италии футуризм гремел в 1909—1914 г. г. Эти две классические страны футуризма пережили его во времена для наших послевоенных годов — доисторические. Целая эпоха отделяет нас от манифестов Маринетти и от желтокофтной армии Маяковского. Поэтому слово «футуризм» получило чудодейственную способность звучать для наших дней вроде как старинные бабушкины вальсы. Не то было в Польше.

Некоторые поэты группы «Скамандр» успели уже использовать русский футуризм, Тувим уже провозгласил себя первым польским футуристом, как на горизонте появилась новая группа поэтов, которой пришлось в короткий срок претворить в себе изобразительность, заумный язык, конструктивизм, имажизм (в значении малоизвестного славянским поэтам английского футуризма), кубизм, революционную идеологию, «вещную технику». Материал был слишком обильный, и рождение нового направления произошло не совсем естественным образом.

Прежде всего, не было единого фронта, против которого можно было выступить. Затем и лозунги уже ослабли, знамена истрепались. Совершенно необходимую в таком случае внешнюю эффектность и воздействие на массы нельзя было пустить в ход. Правда, еще в 1914 г. безвременно угасший Юрий Янковский напечатал свой «Завал поперек улицы» и целый ряд иных футуристических стихов, заставляя непривычных читателей охать и ахать. Так было в Варшаве. А в то же время в Кракове художники Ст.-Игн. Виткевич, Тит Чижевский и Леон Хвистек сгруппировали вокруг себя кружок формистов — безкорыстных искателей новых форм в искусстве. Поэт Станислав Млодоженец уже после войны организовал группу «Шарманка», выйдя с новыми лозунгами на улицу. Тут явились плакаты, вечера, однодневки, от которых заразилась бациллами футуризма Варшава, впрочем, лишь в 1921 году. Тогда то Анатолий Стерн и Александр Ват выступили в столице апологетами нового учения, издали манифест «Да», альманах «Гга» и устроили ряд пропагандных вечеров на манер русских футуристических довоенных выступлений.

В рядах футуристов оказался Бруно Ясенский. В Кракове была издана в 1921 году «1-я однодневка» футуристов, манифесты польского футуризма. Сам Бруно Ясенский указал чрез несколько лет, что эти «манифесты» были финалом польского футуризма и что сборник «Нож в брюхе» (1923 г.) явился его лебединой песнью. «Машина, — говорит Ясенский — это не создание человека, а его надстройка, новый орган, необходимый ему на современной ступени развития. Отношение человека к машине это — отношение организма к новому его органу». Такова основная формула.

Именно, Бруно Ясенский, Тит Чижевский, Станислав Млодоженец в Кракове (группа «Шарманка») и варшавские футуристы Стерн и Ват явились основателями новой группы поэтов, которая, только что объединившись, издав «манифесты», благополучно скон-

чалась, вызвав на литературных горизонтах бурю, «обновляя эпоху», как выразился Чижевский.

Уже в 1923 году, по существу, каждый из футуристов открещивался от группы как таковой, проявляя недвусмысленно желание стать вполне независимым. Этот анархический индивидуализм, имея глубокие основания, привел к тому, что запоздалое направление, сделав свое дело, ушло со сцены, а каждый представитель его стал работать за свой риск и страх. Но еще в 1922 году в Кракове теоретик нового искусства Тадеуш Пайпер стал издавать непериодический журнал «Железнодорожную Стрелку» (по-польски «Звротница») (до конца 1927 года вышло 12 тетрадей). Блестящий организатор, он съумел привлечь в журнал чуть не Маринетти, дадаистов, испанских и южноамериканских футуристов, ориентируясь на западноевропейский футуризм, но не пренебрегая Маяковским. Декоративно дело было поставлено отлично: воинственность на первом плане, конструктивизм, революционизм общественного характера, разрыв с прошлым, приближение поэзии к жизни и обратно. Все сразу же в этом направлении оказалось в наилучшем порядке, и горизонты оживились, расширившись. Пайпер провозгласил лозунг «искусства настоящего» (не «современности»), т.-е. предложил поэтам итти в ногу с жизнью, под руку с человечеством, совершенно изменившим свой лик после войны. «Железнодорожная Стрелка», по словам Пайпера, «стремится вшить в нашего человека нерв настоящего... из новой души вывести новое искусство». Собственно говоря, теория этого футуристического направления совпадает со многим, о чем в то же самое время говорил Эренбург в книге «А все-таки она вертится» (1922 г.).

Теоретическая сторона журнала, как нельзя более, удалась Пайперу. Его первые два сборника стихов «Живые линии» (1924 г.) и «А» (1924 г.) должны служить подтверждением его положений. Это — своего рода доказательство, иллюстрационный материал. Более того: это прекрасный строительный ма-

териал для учеников, поучительное собрание стихотворческих приемов. То-же самое — попытка сложить из нового материала конструктивистическую драму «Шестая-шестая» с намеренно-банальным заключительным восклицанием «Люблю вас» (1928 г.). Если же вспомнить, что в Польше втечении ста лет все же царит еще дух романтизма, что три поэта-пророка: Мицкевич, Словацкий, Красинский являются для каждого читателя первым критерием в его суждениях о поэзии, литературе, искусстве, то три теоретических трактата Пайпера «Новые уста» (1925 г.) имеют свои права гражданства. Правда, истины автора ясны, как день, и общеприняты. Никто не изумится от его утверждений, что искусство должно стать народным, что надо обратиться к истокам народного творчества, что поэзия — это техника изысканных ритмов. Пайпер провозглашает рифму действующей силой ритма, считает ее необходимой (разумеется, для польского силлабического стиха). При этом он забывает о содержании, о тематике своей же поэзии, которая должна итти в ногу с жизнью. В результате он приходит практически к отрицанию ритма, что проявляется в сборнике «Раз» (1929 г.). Эти поэмы технически — остроумны, особенно «Хроника дня». Развертывание сюжета каждой поэмы происходит в нескольких приемах, отчего содержание постепенно расширяется.

Из поэтов «Железнодорожной Стрелки» наиболее интересны Юлиан Пшибось и Адам Важик. Они вышли из мастерской Пайпера, они апологеты той же веры, но они больше поэты, нежели учителя. «Винты» (1925 г.) и «Об руку» (1926 г.) Пшибося направлены против романтизма (местная задача автора).

Стихи сделаны внешне очень просто, угловато, «железо-бетонно», тематика довольно ограничена; притом автор — эпик по природе, которому легко воспевать человека-машину будущего и видеть в машине человеческое лицо.

Важик — лирик. Его юношеские «Семафоры» (1924 г.) еще очень примитивны; он стремится найти

подходящие формы для своего лиризма. Этого Важик достигает в сборнике «Очи и уста» (1925 г.), который заслуживает к себе самого серьезного отношения. Важик — натура сложная: чуткость в нем соединяется с чувственностью, интеллектуализм с мечтательностью. Он сумел использовать многие теоретические предпосылки Пайпера (конструктивизм), доказательством чего может служить его «Хирамис» (это, повидимому, псевдоним, Чижевского в его сборнике «Зеленый глаз»), а вместе с тем совершенно романтичен в таких вещах, как «Троянский конь», «Свадьба Крыштофа» (в эпической манере с романтическими подробностями, напр., пистолетами) или прекрасное «Доброй ночи» — образцы имажинизма в хорошем стиле.

Важик — хороший итимный лирик. Таким же представляется нам и Станислав Млодоженец. Его «Штрихи - футуростнхи» (собств. «Крески - футурески», 1921 г.) имели чисто-служебное значение, так как в то время Млодоженец, один из главарей нового движения, стремился пронзить читателя, как матадор быка на арене. В своих «Квадратах» (1925 г.) он совершенно иной. Голос Млодоженца — болезненный шопот; поэт замкнут в себе, он не выходит на улицу, а работает над чисто формальными задачами. Материал его теперь — словозвук, и в аллитерациях, свежих рифмах, ассонансах, подчеркивая ударные гласные путем вставки заглавных букв, Млодоженец стремится обогатить мелодическую сторону своих стихов. Дадаисты, Асеев, Хлебников, Каменский, Тувим — вот на ком он, должно быть, учился.

Прибавим к списку польских футуристов еще формиста Тита Чижевского. Возраст польских футуристов колеблется между 25 и 30 годами. Чижевскому же, как и Пайперу, лет за сорок, но так как он в качестве живописца уже до Пайпера насаждал в Польше футуризм, то его, по - справедливости, называют «Нестором польских футуристов». Чижевский ищет путей к безпредметному творчеству. После слабой

драмы ««Смерть Фауна» (1907 г.), уводящей нас к «Полудню Фауна» Маллярмэ, он лишь в 1921 году издал сборник лирики «Зеленый глаз, электрические видения».

Тут Чижевский сопоставил зрительные образы вне смысловой связи, на чем и основана форма его стихов, Содержание поэтому затемняется в высшей степени. Этого было тем легче достичь, что поэт исходит от приемов живописного творчества.

Разумеется, в образном творчестве и словотворчестве Чижевский мог многому научиться у того же Маллярмэ, а затем у дадаистов. Повидимому, русский футуризм ему чужд, но с ним Чижевского связал маринеттизм, и весь сборник «Ночь—День, механический электроинстинкт» полон автомобилями, аэропланами, головокружительным движением современности.

«Любите электромашины, женитесь на них и размножайте с ними динамодетей!» восклицает в экстазе Чижевский. Но рядом, тут же он находит подходящие словообразы для своих великолепных по сжатости колядок. В 1925 году он издал их отдельно целиком в Париже с отличными деревянными гравюрами Маковского; это подлинное народное творчество, и весь сборник этих «Пасторалок» превосходен. После них не стоит говорить о совершенно «устаревших» теперь драмах «Осел и Солнце в метаморфозе» (1922 г.) и «Змея, Орфей и Эвридика» (1922 г.) — неудачном подражании «орфическим мистериям» для прославления «динамофалла». Неинтересны его «Громила из лучшего общества» (1922 г,), построенный на соединении несоединимого с несоединимым, и «рапсодия» под внешне - революционным заглавием «Робеспьер» (1927 г.).

Такова краковская группа.

Варшавские футуристы, не считающие себя таковыми, в исторические для них времена воплощались в поэзии Александра Вата и Анатоля Стерна. Ват дал попытку футуристической прозы в поэме «Я с одной стороны и я с другой стороны моей мопсообразной пе-

чурки» (1920 г.), причем беспредметность, новый словарь и прозаизмы не спасли его от забвения, так что, издав в 1927 году прекрасную повесть «Безработный Люцифер», он из чувства самосохранения перешел к прозе. Борьба с предметностью, расчленение слов на основы у Вата объясняется стремлением «перечеловечить жизнь». Стерн, по существу, ничего общего с Ватом не имеет, хотя выступил с ним рука в руку. Он избрал «бессмыслие» и «беспредметность» как взрывчатые вещества, чтобы уничтожить символизм, а механизацию личности человека и быта — как оружие и, вместе с тем, защиту. Он был инициатором издания варшавских футурустических альманахов и однодневок, а также объединил Ясенского, Бруча, Гацкого, Вата и Брауна в «Альманахе нового искусства» (1924 г.), выставив редактором Гацкого. Но тесной связи между отдельными поэтами Стерн создать не мог: Браун отошел в область «поэзии труда» и прочие также действовали особо, причем Бруч в своем сборнике «Битва» (1925 г.) дал недурные программные стихотворения, показал интересную композиционную технику, изобретательность на ассонансы, поставив себе задачей разбить фронт эстетизма и создать общественную поэзию.

Но Стерн слишком типический индивидуалист, чтобы уйти к общественным темам. На свое несчастие он начал с символизма (поэма «Нагой человек в центре города», 1919 г.), обращая усилия на овеществление символических образов и создавая «символы вещей». Он не свободен от эстетизма, с которым сражается Бруч. И если вместо символов пользуется метафорами, то это еще далеко от «имажизма», скажем, Маяковского. Переводя этого последнего, редактируя сборник переводов его стихов (сделанных им самим, Тувимом, Слонимским, Броневским, Ясенским, Слободником), Стерн имел возможность поучиться технике у главы русских футуристов. Об этом можно судить по двум книгам стихов: «Ангельский хам» (1925 г.) и «Бег к полюсу» (по-польски аллитера-

ция, так как «полюс» — бегун»; 1927 г.). Все технические стороны Стерна футуристичны. Образы его выпуклы, он умеет мыслить образами, а не содержанием. Но у него не хватает голоса, и когда Маяковский рычит, у Стерна звучит лишь бархатный баритон.

Кубизм заменен пластичностью округлых линий, так как часто после напряженных взлетов идут взрывы лиризма, которые прорывают всю налаженную — было конструкцию. Все же это романтик, а не рабочий пришел на фабрику машин. Такие вещи, как «Варварский день», «Ангельский хам», «Земля», «Колыбельная» — там, где Стерн наименее футуристичен, пленительны своим подлинным лиризмом, причем обнаруживается в Стерне настоящий поэт. Включенная в «Бег к полюсу» поэма «Европа» была в 1929 году издана отдельно в графических проэктах Щуки. Тут и проявилась недостаточность голосовых средств; если сравнить со «150 миллионами» Маяковского, то искусственность и натяжки Стерна рядом с искренностью Маяковского обнаружатся вполне. Значение Стерна крупное; оно становится понятнее в «Земле на-лево» (1924 г.), где он выступает рядом с Бруно Ясенским. Романтик польского футуризма Стерн ввел в оборот множество новых образов из современности, не опасаясь сравнений и метафор, блеснул ассонансами, динамизмом. Ясенский — весь в ниспровержении мещанства, в изгнании давно истертых слов и образов. Он скорее со стороны тематики пытается революционизовать поэзию, пользуясь «едкими языками живого, взрывающегося слова». «Послевоенный псалом», «Песня машиниста», «Сказка о кельнере» это — новое вино в новых мехах; вместе с изданной отдельно «Песней о голоде» стихи эти — образцы подлинной рабоче-пролетарской эпики. С ними не выдерживает сравнения его Маяковско-Северянинский «Сапог в петлице» (1920 г.), неудачная попытка с негодными средствами. Ясенский быстро понял это и прямо перешел к эпосу в стихах и прозе. «Ноги

Изольды Морган» (1923 г.) — современная повесть с быстрым развертыванием сюжета была пробным камнем; в области формы уклон к прозе проявился явственно. Что касается содержания, то Ясенский круто повернул в сторону революционно-общественных тем, и вполне справедливо Броневский причислил его к «своим». Ясенский понял, что футуризм в Польше окончательно угас; поэтому и нечего было тратить время на «беспредметное творчество», «конструктивизм», «формизм» и прочие пережитки старины.

В 1926 году Ясенский издал свой большой крестьянский эпос «Слово о Якубе Шеле». Якуб Шеля — исторический герой (а, может-быть, лишь провокатор) галицийского крестьянского восстания 1848 года. Взяв его за главное действующее лицо, Ясенский, повидимому, тщательно изучил технику песенной лирики польского крестьянства. Но тут образцом ему послужил «Пугачев» Есенина, хотя Шели до Пугачева и весьма далеко. Его поэма состоит из песен, которые сами просятся в музыку. Благословенная сжатость народного творчества, схематизм в композиции, образность переданы поэтом превосходно. Историзм темы превращается в актуальность. Из провокатора или агента правительства Шеля становится героем.

«Слово» Ясенского менее известно, нежели того заслуживает. Зато его «Я жгу Париж» одновременно появилось на некоторых западноевропейских языках, а также по-русски (1928 г.) и по-польски (1929 г.) Социал-фантастическая повесть эта напоминает «Трест Д. Е.» Эренбурга, который по сравнению с нею становится совершенно тщедушным.

Так Ясенский дает сражение старому социальному строю Европы; пред ним бледнеют «Битва» Бруча, равно и прочие сражения польских футуристов во имя «творчества будущего».

Дальнейшее развитие польской современной поэзии в ее целом слишком мало связано с отечественным футуризмом, оказавшимся при своем зарождении уже — в истории.

СТАНИСЛАВ БРУЧ.

Хвала Труду.

Я труд кочегара прославлю.
Закаленный, искривленный жаром,
Он тверд, не сгибаем, как крюк.

Литейщика труд прославлю.
Потрескалась темная, тусклая кожа,
В глазах его жидкая зыблется сталь.

И токаря труд прославлю.
Пальцы — как всплески дождей железных,
Голова же в железном кольце.

И плотника труд прославлю.
Пропахли смолою мозоли,
Золотится, как стружка, смех.

И труд кузнеца прославлю.
Искры в зрачках, борода словно пламень,
Легкие вздутые, будто меха.

Раз в латунь, раз в медь,
Два в сталь молот бьет,
Дал приказ вождь: петь.
Петь и бить в глубь колод.

Взмах рук, рев глыб,
Град искр, бег колес,
Скрип винтов, пил хрип,
Кровь и пот вместо слез.

Раз — даешь! два — сгинь!
Легкий вздох шел ко дну. —
Мир хвать! Жми в тиски!
Жми! — нажми! — Н-н-у-у!..

Славлю огромный верстак света!

АДАМ ВАЖИК.

Спокойной ночи.

Ушли рабочие, посвистывая тонко,
И плачут женщины — по ком же их тоска?
Мой чуткий пес ушел, и, может быть, сторонкой
(— Как знать?) зеленые умчатся облака.

Уходят рекруты с вокзальных захолустий,
Рысцой последнею гудит колясок круг —
Прекраснейший фрегат нас бросит тоже с грустью,
И с каждой улицей я распрощаюсь вдруг.

Улыбки гаснут вновь и улетают птицы,
А майские дожди ушли на небеса,
Впитав в свою кору цветы, листы, страницы;
— Уж в землю черную ввалился на ночь сад.

Твоя ли горькая померкла вдруг сигара,
Иль лампа милая погашена моя —
Но знаком вспыхнувшим, мелькнув, уходит слово,
Которого, увы, не встречу больше я.

СТАНИСЛАВ МЛОДОЖЕНЕЦ.

Путешествия.

О, города, покинутые ночью,
Я сердце вешаю у ваших фонарей,
Не думая и не печалясь очень,
Зачем летать дано мне на заре.

И вот, ловлю горящие перроны
В свое кинематографное око; —
Они мигают, оперой трезвоня,
Которую подслушал ненароком.

Встревоженные, бледные актеры,
Прикинувшись, играют хорошо,
Хоть никому никто из них не дорог,
Похвастаться не могут барышом.

О, неожиданность дорожной сверхпрограммы
Внезапных выходок людская пантомима.
Я тоже здесь играл в какой-то драме
Одну минуту — и проехал мимо.

О, города, мелькающие ночью,
Я сердце позабыл у ваших фонарей,
Не думаю теперь и даже не забочусь,
Зачем летать я должен и гореть.

14

ТАДЕУШ ПАЙПЕР.

Город ввинченный в землю
Кулаками борющейся мечты.
Человек,
Овеянный спиралью зноя,
Поселился на собственной ладони.
Небо:
Обложка потерянной книжки.

Улица,
Два кирпичных квадрата на квадрате бетона и стали.
Гимн вертикали.
Над заставой из крыш свет сутулится —
Грабителям дня — кара.
Трамвай, жестяной павлин, звоночком ...гль-гль...
гогочет и мчится.
Солнце — только бензин или сила пара.
Человек — из угля сделанная птица.

ЮЛИАН ПШИБОСЬ.

Винты.

Скованы, срезаны, вбиты в платформы и плиты,
Железо-громады моторов пространство гнетут.
Давят квадраты паркетов. Мучают. Душат.
Живут.

Объем, словно сжатый кулак, напрягается пальцами
кубов.
В первой спирали взрывов, в рокотаньи огнистых
винтов, —
Лопнет.
И рухнет живое движенье.

Сжатый клубком этих медных проволок,
Рычит во все горло свето-активного тока бунт,
По темным камерам он сам себя проволок,
Лапой копра ударяя в бронзовый грунт.

Под ребрами стен ревущих в купол, дрожащий злобою.
В такт ударяет горячее сердце свой распятый ход —
И вспыхнет пожаром, когда, мускулы пробуя,
Поршень нажмет.

Висит средь мехов вдохновенья на червонной турбине.
Гвоздями прибитый. замученный тягостью Бог.

Корчится он от экстаза, схваченный пламенем синим,—
Падает, брошенный взмахами лопастей-дорог.

Уж киноварь жаркая пышет рыжеющей гривой,
А — задушена помпами — вохра орет теперь.
По канату взбирается вверх зловещий и горделивый
Зверь.

Подковой грозя, рычаги на дыбы подымаются стадом,
Стоит на передних копытах ряд электрических гордых
столбов —
Вырвутся прочь из железной, обухом битой, громады
На позвоночнике растерзанных
Винтов.

АНАТОЛИЙ СТЕРН.

Поклоннику машин.

Ты говоришь: взгляни поглубже, ведь это не завод, а дом,
В котором Завтрашнее Утро куют бессмертные машины,
Ты говоришь: н ты машина, только лишь машина,
Хоть н во многом уступаешь этим Ангелам железным.
Ты мне советуешь полюбоваться, как гараж свое плечо приподымает,
В то время как—мечтаний краше—ремень трансмиссий
Шумит в машинном отделении
Не хуже, чем в гулящей голове.
Да, — но потом ты разницу отчетливо увидишь,
Да, между мною и машиной разницу найдешь.
Случится это в ту минуту,
Когда, свалившись навзничь,
С трудом я выхаркаю из себя громадную бутыль,
Она полна — о, да! — полна мистических мучений
И клочьев лиловатых взглядов,
И канцелярий всех торговых предприятий «Смит и Ко»,
И слов со сдавленною буквою Р,
И аквизиторов, изъеденных навеки молью.
И избиенных камнями-катушками детей.
И неизвестно — почему,

И неизвестно — почему!
(О, чернозем созидательного беспорядка,
Классически подсознательного!)
    Немых кричаний
    Этого моста
С заломанными от отчаяния руками,
Моста, стремящегося в ненавистную
    — (Ненавистную?) —
Наполненную щебетаньем птиц и летом золотых
                                    крестов и туч,
    Бесконечность.
Этого ты не найдешь, не отыщешь
В современнейшей даже
Американской машине.

Бег.

Ровно в полдень толпой пригстовились к бегу.
На ногах чуть не лопался мышц клубок,
Поясницы дрожали неспешной негой,
И был каждый из них только парой ног.

А потом запестрели цветной каруселью,
Побежали на зов городской каланчи,
Через нас увидали луга и зелень,
Спотыкаясь о солнечные лучи.

Больше ста городов промелькнули на смену,
Флюгерками маня, — через два часа,
Их колена морской обрастали пеной,
И запутались чайки у них в волосах.

Наконец, — а час был, вероятно, пятый —
Их вожак, добежавший первым к мете,
Перервал горизонта шнурок проклятый
И, крича, утснул в огневом дожде.

БРУНО ЯСЕНСКИЙ.

Футуристам.

Нам приелись Платон и Плотин.
И Чарли Чаплин, и чары цапли,
И пишу я призыв не капаньем капли,
А скрежетом всех гильотин.

Дивы-дивные по городу скачут,
Статуи из парков идут нагишом.
Женщины на ночь поэмы скандируют, плача,
Я же хожу с голубым лицом.

По четыре головы
У каждого из нас.
Ужас повис над крышею дома.
Поэзия
Просачивается из труб,
Как газ, —
Все мы будем мертвы,
И все, и все пропадем мы.

День над нами застыл золотым наметом.
Поля побил град, не посоветовав.
Словно выставила на нас пулеметы
Небесная Республика Советов.

Телефоны и Паты кричат о невзгодах,
Что на зиму не хватит хлеба,
Что никто не дотянет до зим —
Время настало последних крестовых походов.
— Толпы,
Что хотели меня избить палками и кулаками.
Зачем стоим —
Пусть поэты восходят на небо,
Я с вами.

Уж никто не обрызнет ядом,
Когда ковш ему свой отдашь;
Не опутают лаской взгляды
Густые, как бандаж.

Приятель, друг мой Анатолий,
Приляг, приляг же тут.
Когда я молотком пробью твой череп,
И крысы будут с ним играть на воле,
Не вскрикни с театральным жестом:
«И ты — Брут».
Ведь это я.
Из головы твоей спасу
И вытащу, как маг,
Дома,
И корабли,
И месяцы,
И прутья,
И женщину с ребенком,
И всевозможных наций флаги.

Бесценные слова по доллару карат,
Распродаю сегодня гуртом
Я с молотка
Весь аппарат.

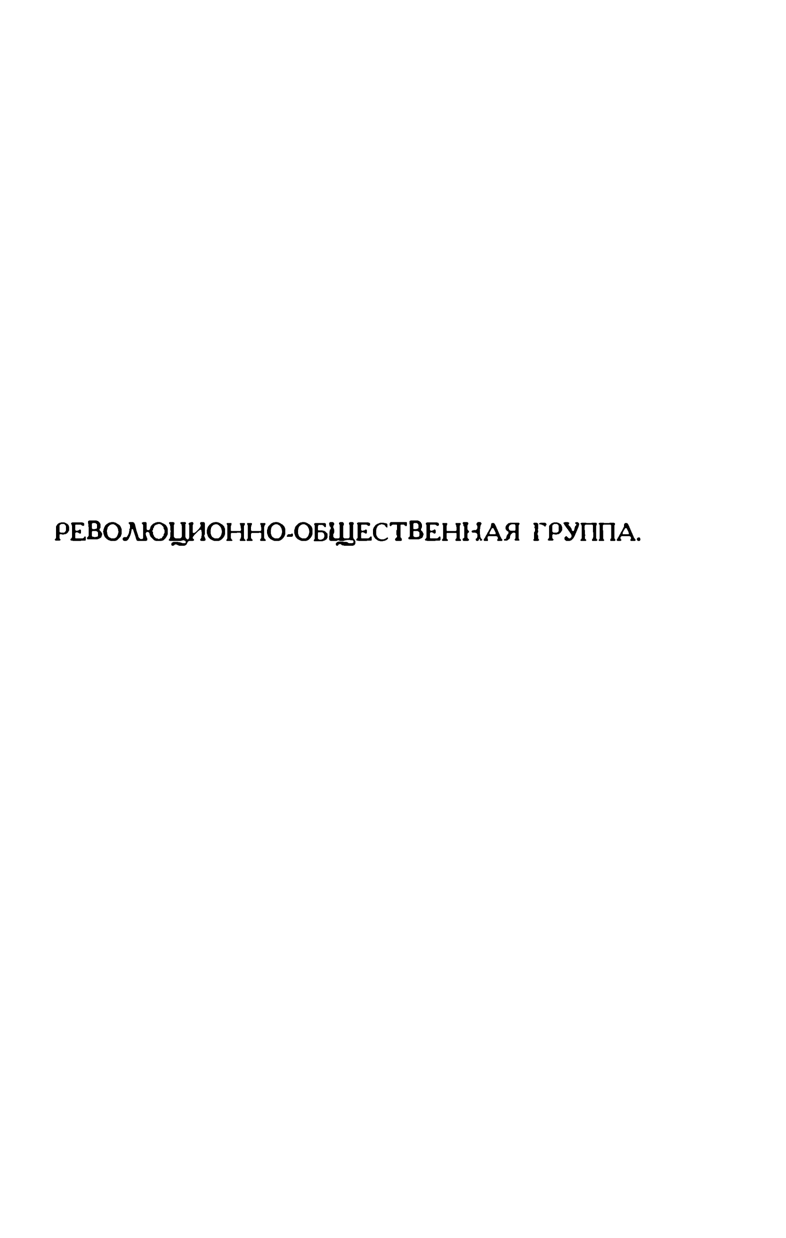
Ласкаются напрасно тучки рококо
(Иль это одуванчивов на небе клочья?)
И никого уж месяц гонокок
Не заразит тоскою ночи.

Одно лишь солнце даст нам рок,
Не будут петь про весны
Разные личности,
Как штукатурка
С мира слетит барокко
Поэтичности.
Не будут женщин животы,
Как динамо,
Миллионом вольт кипящие внутри —
Они просто начнут дрожать,
Когда нам
О
Теле их мягком приснятся мечты
И брызнет желанье: гори.

И будет снова сад —
Как сад,
И будут роз колеблемые метры...
Весь мир воспрянет и — назад! —
В новой солнечной геометрии.
Исчезнут
— Как нарывы,
Что кто-то как-то раздавил —
Безмерный хвост тоскливых
Тех, которым места нету,
Что с ведрами ходили и мазком руки
Приклеивали к каждому предмету
Ярлычки.

О, закрой своих глаз семафор.
Снова в цветах Иокагамы купаются где-то,

Идем
Из лавы метафор, где всякий взлор,
Вырвать лицо
Едва очерченное
Света.



РЕВОЛЮЦИОННО-ОБЩЕСТВЕННАЯ ГРУППА.

В начале 1928 года на страницах варшавского еженедельника «Литературные Ведомости» возгорелась ожесточенная война вокруг вопроса о том, что такое пролетарская поэзия. Среди хаоса мнений выделялись иронические выпады поэта Слонимского, которые имели тем большее значение, что автор полемизировал с представителем революционно-общественной группы поэтов — Владиславом Броневским. Обменом мнений воспользовался варшавский «Литературный Голос», поместивший на своих страницах ряд бесед с польскими поэтами и прозаиками на тему о «литературе и общественности». По существу, война эта была разыграна «в ничью», но стало ясно, что терминология в данном случае весьма условна, так что Броневский, считавшийся поэтом «пролетарским», нашел более определенные лозунги для своей группы. Броневский указал, что поэт находится в зависимости от своего класса и от своей эпохи, искусство и литература должны лишь трезво служить жизни. Такова окраска этой «рабочей группы». Варшавские журналы «Новая Культура» (издававшаяся в Варшаве с 1924 года и закрытая затем властями) и «Рычаг» (по-польски «Дзвигня»), выходящий с 1926 года, объединили нескольких более или менее выдающихся поэтов этого направления: кроме Броневского, самыми значительными следует признать Витольда Вандурского и Станислава-Ричарда Стандэ. Броневский крупнее их: он завоевал себе прочное литературное имя.

В 1925 году Броневский, Стандэ и Вандурский издали «Три залпа, поэтический бюллетень». Разуме-

ется, все три даны были в воздух, но не без последствий: к ним прислушались. И было к чему прислушаться. Голос Броневского зазвучал явственно. Поэт не отверг «белых ночей, усыпленных в жасмине», но потребовал от поэзии «насущного хлеба слов», лозунгов, призывов к битве («Поэзия»). В своей «Нике» («Победе») он воскресил эллинский, всем известный, образ, как символ «иной Греции»; эта «Нике» несет мировую войну тем, кто «кровавыми руками тянется за углем, нефтью, солью и золотом через кровь»; но «шумят ее крылья в новой славе», она близка. А тот «Неизвестный Солдат», что лежит под Триумфальной Аркой в Париже, раздавленный камнем мостовой, взывает в стихах Броневского к отмщенью за кровь, бессмысленно пролитую, во имя «иной Франции» („Soldat Inc‹ nnu“). И в яркоплакатной «Последней Войне» (в которой у Броневского скрестились нити от Верхарна и от Маяковского), поэт кричит на все стороны света о том, что «земля расцветет розой, пламенным цветом — Любовью».

Та же стихия — в «Рабочих», этом гимне во славу работы.

Стихи Броневского из «Трех залпов» составили ядро двух сборников его: «Ветряки» (1925 г.) и «Дымы над городом» (1927 г.). Вне сомнения, и тут, и там есть много замечательных новых пьес, но подлинный облик поэта остался тем же, и ни одной черты не прибавилось, что может служить для Броневского высокой похвалой. По поводу «Ветряков» собрат Броневского, Вандурский, в свое время справедливо писал, что эти стихи чрезвычайно характерны для нашей эпохи: с войной кончилось царствование женщины в поэзии; теперь царит мужчина, бунтарь во имя строительства новой твердой жизни. В Броневском выразилась именно эта сила к строительству. Он и от других поэтов усваивает лишь эту могучую мужественность («Перун» и «Ветряки», например, напоминают раннего Есенина).

В «Дымах над городом» центральным стихотворением является «Песнь о гражданской войне»: капитализм установил свои права и законы, он движет гремящими и тяжело вздыхающими фабриками, звонкими молотами; но машины кормят водой и углем такие же люди, как и капиталисты. А ведь «есть где-то жизнь, она красивее стихов, и есть любовь, которая победит».

Броневский весь живет в «сегодня», устремляясь к мечте своей — к «завтра». В этом его романтичность.

И нет ничего удивительного, что он, уклоняясь от своих тем, оказывается в области чудесного («Чары», «Каббала»).

Броневский хорошо знает русскую литературу. Он переводил Блока, Гоголя («Мертвые Души»), Достоевского, Андреева («Рассказ о семи повешенных»), Апухтина («Сумасшедший»), Пильняка, Сейфуллину, Каверина, Маяковского (между прочим, отрывки из поэмы «Хорошо»), Есенина (например, «Пугачов» — изд. 1926 г.), Шершеневича, Пастернака, Третьякова, переделал для сцены «Братьев Карамазовых» Достоевского. Его переводили тоже: по-русски, по-украински. Броневский любит русскую литературу, а из польских писателей ему ближе всего Норвид, Жеромский, Словацкий; из западных — Хейне, Апполинэр, Ромэн Роллан.

Совсем молодой (род. в 1898 году), он проделал семь лет войны в польской армии, узнал, что такое кровь и смерть, бежав из 7-го класса гимназии в армию; он скитался по Европе без гроша в кармане и узнал в этих странствиях подлинный лик послевоенного Запада. Поэтому каждая строчка его убедительна, пережитая им самим.

Собратья Броневского — Вандурский и Стандэ старше его по летам (одному 37 лет, другому 32 года).

Но, как поэты, они куда менее значительны. Вандурский в двух своих драмах («Смерть на груше» 1925 г. и «Действо об Ироде» 1926 г.) дал хорошие образцы драмы-буфф как политической сатиры; не-

сколько парадоксальное сочетание примитивизма (задание: рабочий театр), приемов итальянской «комедии искусства», польского народного театрального творчества и жгучих политических вопросов (капитализм, бюрократия, пролетариат), а также удачное разрешение театральных заданий придает этим пьесам большую занимательность. Еще в «Трех залпах» автор показал умение владеть стихом для разработки агитационно-революционных тем («Последыши», «Долой с канарейками» и особенно «Агитатор»). То же наблюдается в сборнике «Сажа и золото» (1926 г.), украшенном прекрасными лодзинскими литографиями Хиллера. (Замечательное разрешение темы в «Капитане Неле»: образ современного города — дна неведомой вселенной, этого жуткого моря).

Стандэ издал два сборника: «Молоты« (1921 г.) и «Вещи и люди» (1926 г.). Это типический экспрессионист немецкой школы, печатающийся без знаков препинания.

В «Трех залпах» он весь сказался — этот поэт «ужасов послевоенной эпохи» (типические «Инвалиды», «Провокатор», «Экстренное прибавление»). Его «Поэт» по-царски принимает мир и раздает свои дары — из ничего сыплет голодным манну. Но сам Стандэ далеко не так богат, как изображаемый им «комивояжер, предприниматель, купец» поэзии.

«Молоты» — совершенно бледная книга, «Вещи и люди» интересны только экспрессионистическими опытами.

За последнее время к революционно-общественной группе присоединился еще выдающийся футурист Бруно Ясенский, но творчество его относится все же скорее к футуризму. И, по-справедливости, эту группу можно назвать «группой Броневского».

ВЛАДИСЛАВ БРОНЕВСКИЙ.

Нике.

I.

На морях, на морях далеких,
Над военным греческим флотом
Распята победным полетом
На крыльях своих широких,

На носу корабельном, шершавом,
Лицо обратив к восходам,
Ты вещала греческим мореходам
Бурю славы.

В море открытом, в тихих лагунах
Твой дух воскрешал наши силы.

Потом на щитах мертвецов относила
Прекрасных и юных.

О, недаром, крови и опасностям рада,
Не даром твой бок был прободан·
Сыновей своих мертвых покроет свободой
Эллада.

II.

Мы, с, Нике, тщетой убиты,
Нам не зреть твоего лица,
Ты в Париже стоишь на граните
И, гранитная, ждешь конца.

Белоснежным крылом захлопай,
Город гневной пятой раздави,
Пусть твой ветер взлетит над Европой,
И моря захлебнутся в крови.

Но из мрамора нас не ковали,
Не ласкала нас крыльев тоска,
Нашу радость и наши печали
У нас крали века и века.

Мы солдаты без всякой славы,
Пораженьям потерян счет,
Мы прикованы цепью ржавой,
И к страданьям корабль нас везет.

Мы кочуем по водам Леты,
Кто укажет нам твердый грунт?
В наших взглядах — сокрыты стилеты!
В нашем сердце — придавленный бунт!

Но, сквозь круг неудач и разладов,
Мы окончим кровавый поход,
И нас встретит иная Эллада
И на красных щитах понесет!

III.

Над морем раненых стенанья
Заглушены пальбой далекой
И постоянным рокотаньем
Аэропланов над Марокко.

И вновь встают в ночи туманной
Винтовки, дулами блистая,
И кровь, струясь над Индостаном,
Бежит вдоль желтого Китая.

Вот руки тянутся к добыче:
Там нефть, там соль, там угля груда...
Поток ужасный рвет и кличет,
И кровь растет, и кровь повсюду.

Европа! Глаз ты не закроешь!
Ведь не забыла ж в самом деле —
— Хоть, словно Макбет, руки моешь —
Болгарских виселиц качели.

Тебя терзая, труп бессонный
Над Марной бродит тихим шагом.
Взгляни! Корабль пристал у склонов:
То «Князь Потемкин» с черным флагом.

Покайся! Мир Версальский снова
Не сохранит тебя от муки:
Манчестер. Рур, Баку, Домброва
Зловещих труб вздымают руки.

Уж над Парижем, над Варшавой
Несется ветер гневно-ликий,
И крылья веют новой славой,
И новой битвы жаждет Нике!

Поэзия.

Ты приходишь, как белая ночь,
Задыхаешься в майском жасмине,
И словам ты не хочешь помочь,
И как месяц колышешься синий.

Сквозь бессонные ночи плывешь,
Шелестя, словно листья, над нами,
То-ль идет одуряющий дождь,
То-ли теплыми брыжжешь словами.

Но довольно, довольно, молчи!
Ведь темны и пусты твои речи!
Дай вздохнуть и зажги в нас лучи,
И крыла привяжи нам за плечи.

Нам не нужен твой тихий напев,
Ты в ничтожных словах — бездыханна,
Бей нас песней и, гимном взлетев,
Прозвени, точно дробь барабана.

Где-то радость несложная есть,
И житье, и бытье есть простое, —
Дай насущного слова поесть,
И бороться пойдем за тобою.

Ты весталкою нам не нужна,
Наш огонь не погаснет во мраке,

Развернись, как в бою знамена,
И гори, словно в воздухе факел.

И устами слова разорви,
Научи нас быть проще, чем ране,
И тогда мы познаем в любви
Больше радостей, больше страданий.

Коль нужна тебе арфа опять,
Чтоб играть среди ночи безлунной,
Ты нам жилы вели изорвать,
Натянуть и — щипать, точно струны.

Нужно петь до предсмертных часов,
Шорох змей в темноте заглушая, —
Где-то жизнь есть прекрасней стихов,
Есть любовь, и она побеждает.

И тогда, — о, поэзия! — дай
Нам слова, но тишайших потише,
А забытых и мертвых пускай
Вечный ветер, как флаги, колышет.

ВИТОЛЬД ВАНДУРСКИЙ.

Агитатор.

В дрянное кутаясь пальтишко,
продрогший с головы до пят,
Бежит по мостовой вприпрыжку
Рабочей Армии солдат.

Уж пятый час, он — к металлистам;
в шестом — к прядильщикам; за ним
Бежит, бежит шажком рысистым
Мороз — товарищ, побратим.

Зима, как прачка, суетится
и мылит ледяную дрянь,
И пена снежная дымится,
наполнив площадей лохань.

Как в прачешной, молочным паром
на улице восходит гарь,
И светится над тротуаром,
сквозь дымы солнце, как фонарь

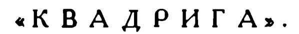
Собранье. Холодно и серо.
Упал термометр за черту.
«Товарищи! Ну, и холера!
Тут холоднее, чем в аду!»

— «На улицу! Развеселиться!
Огонь подложим в каждый двор!
Из всех судов и всех полиций
возьмем бумаги и — в костер!»

И снова в путь. В депо вокзальном
рабочих митинг ровно в семь.
Бежит рысцой. О дне великом
он натощак толкует всем.

Домой же лишь в часу десятом.
Метет. Ночного ветра крик.
Весь город, как пустырь заклятый.
И сыплет снег за воротник.

Сапог разорван; все сильнее
больные пальцы ноют, жгут...
Но все-ж надежда в сердце тлеет,
как раскаленный, красный прут.


«КВАДРИГА».

«Квадрига» это — бунт поэтов, которым нравится формальная сторона творчества «Скамандритов», но которые хотят думать, а «Скамандриты» хотят петь. Эта молодежь стремится выработать в поэзии общественно-философское мировоззрение, а не заниматься исключительно формальными задачами. Каждый участник группы с молодой горячностью устремляется по пути «поэтов великих идей». К сожалению, члены «Квадриги» знают слишком мало иностранную поэзию, но уж если за что берутся, так основательно, будь то Броунинг, Лермонтов, Вийон или Шекспир. Они по природе все бунтари и, прилежно учась технике на стихах «Скамандритов», они обрушиваются на их эстетизм, «безидейность», символизм, романтизм. «Квадрига» это — и группа, и журнал одновременно (подобно «Скамандру», ее прямому отцу). Поэты этой группы с 1927 года издают непериодически журнал-газету под тем же заглавием (за два года вышло всего пять номеров); они порой отмежевываются от родственного им «Литературного Голоса», хотя некоторые участвовали и в «Голосе» (выходит тоже с 1927 года).

Поэты «Квадриги» еще совсем не оформились, каждый думает и чувствует по-разному, но все они принадлежат по своему социальному положению к городскому пролетариату, среда их по стилю подходит к «богеме», а мировоззрение непримиримо-революционное. Они не воспевают исключительно станок и молот, серп и плуг, они плохо знают Маяковского и советскую рабоче-пролетарскую группу поэтов, но если в современной Польше искать пролетарскую группу

поэтов, то мы найдем ее в «Квадриге» вне политических партийных группировок.

Возраст поэтов «Квадриги» определяется 19-ю — 28-ю годами. Мечислав Бибровский, Станислав-Ричард Добровольский, Константин Галчинский, Мариан Марковский, Нина Рыдзевская, Александр Малишевский, Стефан Флюковский, Владислав Себыла, Владимир Слободник. Имена — мало кому известные, но из них многие с будущим. Большей частью они печатались только в своей «Квадриге» или «Литературном Голосе» (реже — в других изданиях). Таким путем стали известны шумный и порывистый Галчинский (его повесть «Порфирион Оселек» вышла в 1929 г.) и рассчетливый Бибровский. В 1927 году Малишевский и Себыла объединились в одном, очень небольшом, сборнике стихов. Малишевский поет «Песню о молотах», которые месяц перековали на солнце, осень — на весну, печаль — на радость, ненависть — на любовь, говорит о своей матери, пальцы которой исколоты иглой, о мозолистых руках отца, дрожащих при чтении стихов сына. Себыла в своей «Молитве» просит Бога озарить любовью весь мир и дать счастье всему живому; «Инвалиды», «Чахоточные», «Горнорабочие» — вот его социальные темы.

Малишевский издал в 1929 году небольшой сборник «Черная Беатриче». Заглавные стихи написаны под знаком Вл. Броневского и его «Нике». Беатриче — Свобода черного человека, мечта углекопа о несказанно-ярком дне. Малишевский в этой самостоятельной книге заговорил во весь свой голос, и его каждый услышит. Есть у него кое-что и от Маринетти, скорее сродство с поэзией футуристического, неизвестного ему, француза Канудо («Парад», «Повесть о танцующем колоколе и о взбунтовавшейся пушке»). «Повесть о г-не Францишке Маньковском, о детях, о булках и о магическом выражении entrée» в своей краткости вырастает в эпос, полный простоты и тонкого юмора.

В 1927 году Слободник издал тоненький сборник своих стихов «Моление о слове»; он самый зрелый из поэтов «Квадриги», самый старший из братьев и более установившийся. Он и вторую книгу издал — Тень скрипача» (1929 г.), и третью готовит.

Слободник учился стиху, очень серьезно, у Тувима. Это сразу бросается в глаза. Заглавие одного стихотворения Тувима «Просьба о песенке» вырастает у Слободника в торжественное заглавие сборника: «Моление о слове», звучащее глубокой «лермонтовской» тоской и острыми переживаниями одиночества (Недаром Слободник отлично знает русскую поэзию, прекрасно перевел «Бесов» Пушкина, пролог к «Демону» Лермонтова, некоторые стихи Есенина). В «Дон-Жуане» Слободника душная испанская ночь зацветает черной розой; в «Молении о слове» звучат мольбы о разрешении от молчания; во всем сборнике «Тень скрипача», начиная от вступительного стихотворения, поэт находит рельефные образы и свои слова, доказывая, что его «Моление» было услышано.

Поэзия Слободника выросла на родной земле; в поэте проснулась «земная крепь» Мазовии. «Тень скрипача» хорошо и умело скроена, крепко сшита. Из каждого стихотворения, как из песни, слова не выкинешь. Главное — все свое и простое.

В 1929 году, вслед за Слободником, выступила с отдельным сборником Нина Рыдзевская («Город»), которая поставила себе задачей писать, как мужчина, и в то же время, помимо ее воли, эмоциональная сторона в ее внешне-эпической лирике звучит убедительнее всего.

Тот же 1929 год принес первые сборники Флюковского и Добровольского.

Первый, в своем «Солнце в конном приводе» дает ряд интересных попыток обновления поэтического языка. Он и о любви говорит по-новому («Первый любовный гимн»). Увлекаясь социальными темами, он вводит технические

слова в свой поэтический язык для конструктивистических композиций «Жалоба Купца, объявленного несостоятельным»). Совсем иной — молодой Добровольский. Свой сборник он озаглавил «Прощание с Фермопилами». В нем еще много неотшумевшей буйной юности и патетической напряженности. Не революционер Броневский-ли показал ему, как можно каждое слово выковать до полной отчетливости и затем стихи бросать в толпу? «Фермопилы» или „Eroica“ Добровольского так и просятся в громкоговоритель радио, а пафос поэта вполне естественный. Сердце его жарко бьется в груди, поэт еще не разочарован противоречиями между жизнью и поэзией. Замечательно. что Слободник, увлекшись Вийоном, написал в стиле этого мастера — поэта «парижской богемы» — с традиционной посылкой к себе самому «Балладу» от лица самого Вийона. Добровольский же написал, тоже по всем правилам. «Балладу о Вийоне» с посылкой к французскому поэту.

Как видно, оба в этом городском пролетарском поэте отдаленных времен нашли много родственного себе.

К группе «Квадрига» присоединился еще Станислав Цесельчук. Замечательно, что, не зная по-русски, он выступил с чисто «есенинскими» сборниками стихов «Хаты в облаках» (1927 г.) и «Деревня под месяцем» (1928 г.). Затем последовал «Пес Космоса» (1929 г.), сборник не «космической», а чисто «имажинистской» поэзии, судя по которому Цесельчук имеет все данные, чтоб из него выработался крепкий и своей индивидуальности поэт. Мелодически он разнообразен, язык его — красочен.

Так молодые поэты «Квадриги», каждый отдельно, выступают в печати, устраивают вечера авторов. Они все больше заставляют себя читать и слушать.

ВЛАДИМИР СЛОБОДНИК.

Во тьме кромешной.

Нет исповеди достоверней:
Мне лишь шестнадцать было лет,
И жил я у ксендза в деревне,
В саду, на приходской земле.

Что я был нехристь, — ксендз не ведал:
Он знал, что ежедневно шел
В органный гром и тишь обеден
Я с правоверными в костел.

Из деревенских захолустий
Со мной ребята, бабы шли
Упасть пред глиняным Исусом
И бить поклоны до земли.

Наверно до сих пор на глине
(«Из глины человек рожден»)
Огонь моих лобзаний стынет
И греет глины зимний сон.

О, да, я помню. Все я помню.
Отсюда даже видит взгляд
Костел, покрытый небом темным,
И лип перед костелом ряд.

Не ведал ксендз, кто я, не ведал...
Простой добряк, седой как лунь,
Любил пить мед, любил обедать,
И лета красного латунь.

И суеверен был не в меру,
Говаривал: «ты на гумне
Не спи; — там, что ни ночь, за дверью
Хохочет кто-то, ржет во сне».

А я любил, любил ксендза я,
Но по ночам боялся сна;
Луны тарелка золотая
Меня бросала в страх без дна.

А лишь забудусь утомленный —
То черной рясой был сон мой.
И снился ксендз мне искаженный,
Глухой, средневековый, злой.

Во сне больном, бредовым гнетом,
Мне ксендз показывал кукиш.
Кричал: «я знаю, знаю, кто ты.
Изыди вон. А киш! А киш!»

Потом чудовищным распятьем
Меня он бил, давил, порол.
Проснусь — все тишиной объято,
Лишь сад в окно дышал порой.

И я лежал под образами,
И Матерь Божия — Любовь
Ласкала темноту руками,
Сломав, как полумесяц, бровь.

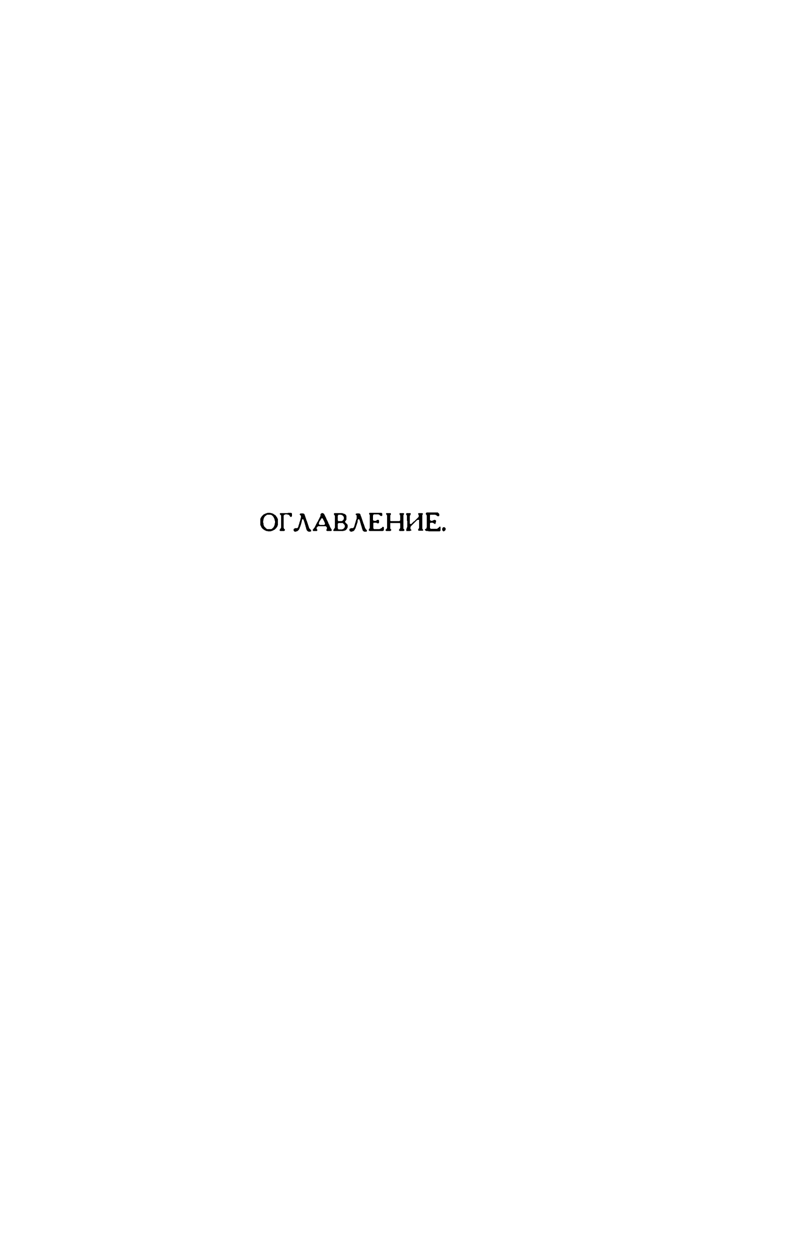
Слепец в саду:

Солнце греет сливы, груши,
Сад весь полон лада,
Сад влезает в ноздри, в уши,
Лишь в глазах нет сада.

Слыша яблонь благовонье,
Сел худой и смуглый,
Чтоб разглядывать ладонью
Плод пахучий, круглый.

Но разглядыванье это
Слишком ОДНОБОКО:
Не мелькнет багряным цветом
Яблочко под оком.

Бог незрячий, Бог незримый,
Смилуйся над нами: —
Все БОКА, как брат родимый,
Обровняй руками.



ОГЛАВЛЕНИЕ.
